PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 36 - ROMA, 7 SETTEMBRE 1952

Abbonamento annuo L. 2000
Conto corrente postale 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

AI LETTORI

Terminate le vacanze, giunti ai due terzi della nostra attività annuale, (nel quarto anno di vita), ci accingiamo con nuova lena al lavoro, di cui buoni giudici sono appunto i lettori ai quali rivolgiamo questo appello. I consensi crescenti rendono meno dura la nostra fatica, ma non bastano a spianare tutte le difficoltà che insidiano il cammino da noi prescelto e seguito con sempre maggior rigore e dedizione. Un'impresa culturale poteva apparire, quando la fondammo, prodotto di nostalgia o illusione: insomma, predestinata al fallimento. Oggi, in una specie di primaverile rinascita degli interessi che parevano distrutti per sempre dal trauma bellico, ci si sente circondati e confortati da simpatia, comprensione, collaborazione. Dunque, mentre ringraziamo quanti si sono stretti intorno a noi fin dal primo momento, e quanti si propongono « di dedicarci anche maggiore attenzione, per averci scoperti troppo tardi » (lettera di un Lettore), sentiamo il dovere di professare ancora una volta la qualità dei nostri propositi.

Manterremo la linea fin qui seguita, concedendo aperta e leale ospitalità a tutte le tendenze e idee che già abbiano o mostrino di poter avere un giorno importanza nell'appassionata difesa della cultura italiana e della cultura comunemente denominata « europea ».

Per illusoria che sia, la missione dell'uomo di cultura è volta alla soluzione incruenta di tutti i problemi: questo è il nostro *engagement*, questa l'attenzione speranzosa ad ogni punto cardinale, donde non soffi maligno e incontrastabile il furore della demolizione indiscriminata. Perciò siamo aperti ai rinnovamenti, perciò schivi di impegni politici, indipendenti ma cattolici, e quindi universali per convinzione e non per opportunità. Poichè non facciamo politica ristretta a una parte, nè confessionalismo, di cui pochi nostri collaboratori avrebbero l'istinto e i titoli, possiamo essere ascoltati da chiunque e rispettati da tutti. Chi non fosse cattolico, chi non fosse addirittura cristiano, come è già stato dimostrato finanche da eminenti avversari, non potrebbe prescindere dal nostro pensiero e sottrarsi alle nostre ricerche, senza costringersi all'isolamento o, in più casi, plagiarci inconsapevolmente. Leggiamo, discutiamo, informiamo; paragoniamo i valori presenti a quelli che crediamo assoluti, e presentiamo al lettore le nostre conclusioni o le nostre incertezze. Quando non fossimo utili o accettabili come maestri, lo saremmo sempre come informatori, documentatori, chiosatori del documento.

Ma affinchè la nostra opera sia veramente efficace nel diffondere comprensione e collaborazione, alle quali specialmente teniamo, è necessario che si moltiplichino i lettori e gli amici. Oltre ogni pessimistica convinzione, gli *uomini di cultura* sono ancor oggi numerosi e pronti a scendere in campo: forse un poco intimiditi o disorientati o perplessi. Ma basterà che i più animosi esprimano fiducia e convinzione, e anche gli altri verranno.

Uomini di tutte le tendenze politiche scrivono in « Idea » per lettori di tutte le tendenze: nè lettori nè scrittori rifiutano d'inserirsi in una prospettiva cattolica, che, si sa bene, è la più tollerante e umana di tutte le prospettive, specialmente in sede storica: se mai discutono con noi, anche sulle nostre pagine.

•

Della nostra ricerca di storicità, cioè di necessità attuale, siamo tanto appassionati, da rischiare spesso d'essere ingiusti verso altri valori; ma sarà forse perchè sentiamo che i lettori ci chiedono quanto di più positivo, immediato e convincente il nostro pensiero sappia dedurre da un'antica esperienza rispetto a nuove occasioni. Con fiducia e costanza abbiamo adunato alla nostra « tavola rotonda » parecchi fra i più rappresentativi uomini del tempo nostro. Miriamo a pubblicare, di essi, non soltanto articoli occasionali, ma anche severi e vasti studi, se possibile vere e proprie monografie e contributi destinati, nell'ambito delle ricerche culturali, a rimanere lungamente vivi e utili.

Poichè l'articolo giornalistico raramente esaurisce un tema, abbiamo deciso di accogliere e promuovere scritti da pubblicarsi in più numeri del giornale. Con ciò non intendiamo soltanto procurare un vantaggio ai lettori, ma favorire la rinascita di un genere di studi che, oggi, in Italia, non hanno più cultori, per mancanza di editori e di riviste specializzate. Confidiamo che nemmeno questa sia un'illusione, e cominciamo, fin da questo numero, lo esperimento.

I collaboratori sappiano che qualsiasi loro proposta attinente a questi propositi sarà bene accolta; i lettori ci consentano di sollecitare la loro collaborazione, che sarà tanto più gradita, quanti più amici e abbonati saprà procurarci. Ci sia lecito anche rammentare, che nelle presenti difficoltà di diffusione, il miglior modo di assicurarsi la stabile ricezione del giornale, è quello d'abbonarsi.

Per il potenziamento di « Idea », gli amici procurino nuovi abbonati, e anticipino essi stessi l'abbonamento alla nostra V annata (1953).

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

CURVATURA DELLA LOGICA

Nel maggio del 1950, all'Università di Chicago, Thomas Mann tenne un discorso su questo tema: Il mio tempo. *Come se volesse subito liberarsi di ciò che più lo cruciava, dopo due o tre periodi, attaccò quegli ecclesiastici che in Germania avevano negato « alla totalità delle sue opere ogni spirito cristiano ». Come? — argomenta il Mann — sentire la vita, come una colpa, la propria colpa, una colpevolezza, una colpabilità, non è cristiano? E provare quel disagio religioso, che clama riparazione, salvamento, giustificazione, non è cristiano?*

Gli ascoltatori in quel momento avranno certamente ritirato dalla cassa dei tributi affettivi alla religione qualche grosso titolo per farne grazioso dono al romanziere. La teologia è intransigente, e davvero intransigente, e insopportabilmente intransigente, avranno pensato tutti, senza sospettare che il loro apprezzamento era affatto simile a quello di colui che sdegnato asserisse che la clorofilla è verde, davvero verde, insopportabilmente verde. Se la teologia non è intransigente e la clorofilla non è verde non sono nè teologia nè clorifilla.

Quanto ragione avessero i teologi, ce lo dice tuttavia il Mann stesso, quando nel corso della conferenza, fa sue le parole di Prospero: « Disperata è la fine della mia vita ». Un cristiano aspetta di dannarsi prima di pronunciare questa terribile sentenza. Quando poi il romanziere viene a dirci di avere attinto gli argomenti del suo ateismo alla filosofia di Schopenhauer, non ci domandiamo neppure come si possa essere nel medesimo tempo atei e cristiani, perchè sappiamo ormai che gli artisti hanno sentimento e fantasia che danno alla logica curvatura varia, per cui il ragionare è un involontario negare quel che si asserisce, e un asserire quel che si nega.

IL KOALA

Ho imparato recentemente che esiste un orso marsupiale. Il nome non deve trarre in inganno sulle dimensioni del Phascorlactus cinereus *(il nome dotto del Koala), perchè trattasi di un orsacchiotto della taglia di quelli di stoffa cui i bambini prodigano tenerezze e carezze miste spesso a rimbrotti, a comandi e divieti affatto simili questi, alle ingiunzioni che atterriscono il coscritto.*

Ai Koala, come a tutti i viventi, è capitata una triste avventura. Morivano! E morivano perchè alimentati da foglie di Eucaliptus. Eppure i Koala in libertà non si nutrono che proprio di foglie di Eucaliptus, precisiamo anzi: di Eucaliptus Viminalis.

Ed ecco il mio lettore pronto con una coppia di concetti: libertà e schiavitù, vita e morte. Ma si disinganni il mio lettore. Anche a me piacerebbe salvarmi in un discorso riuscitomi fiacco e scucito per colpa della mia testa sventata o di quella oscillante a pendolo dei miei ascoltatori; anche a me piacerebbe svegliare l'interesse languente con una tirata in difesa della libertà che mostrasse i Koala vittime del denegato supremo dono.

Ma le cose, purtroppo non stanno così. Gli orsacchiotti di Tasmania muoiono, se date loro foglie giovani di Eucaliptus, e vivono, prosperano, si moltiplicano, se avete l'avventura di dare loro foglie adulte dello stesso albero, dato che queste ultime invecchiando hanno perduto l'acido prussico della loro giovane età.

Meditate sulla giovinezza e sull'acido prussico.

LE CERAMICHE DI VALLAURIS

Questo piccolo paese svizzero, minacciato dalla disoccupazione e quindi dall'abbandono, è risorto come per miracolo, ed il miracolo è stato compiuto — sembra incredibile! — da uomini che sembrano i meno adatti a far prodigi. Basta nominarli per vedere nei loro nomi una tenua fosforescente. Picasso... Cocteau... Ebbene è proprio a costoro che Vallauris deve la sua rinascita. Stavano per spegnersi tutti i forni in cui i vasai mettevano a cuocere le loro fantasie di creta, non perchè mancasse la creta, ma perchè esaurita era la fantasia. Nel 1948 Picasso scoprì Vallauris e divenne vasaio. Potevano Chagall, Dufy, Mirò, Arp e soprattutto Cocteau, per il quale l'inedito è divino, lasciare a Picasso il privilegio di un'arte ambigua nella quale l'artista e l'artigiano si sono divisi le dita della mano? Tutti a Vallauris dunque, ove accorse a far parte del gruppo degli Arcangeli un famoso architetto brasiliano che scoprì sette terre di qualità e di colorazione differente. Nei piatti di Cocteau potrete ammirare « I cavalieri della Tavola rotonda », e in quelli di Chagall figure che si allacciano in movimenti teneri ed appassionati. La difficoltà consiste per i pittori abituati alle due dimensioni della tela e cioè alle superficie piane, ad affrontare il volume, con il suo significato e la sua forma. Pare che Arp batta tutti in quest'abilità.

Naturalmente la celebrità si tira sempre dietro il corteo degli oziosi, ed oggi a Vallauris automobili di tutte le nazionalità stipano le strade. Ma 100 forni sono stati riaccesi. E questo è l'importante, perchè da quei forni escono ceramiche e pane, che per fortuna nella cottura perde il cattivo odore dello snob.

Varius

La Voce
diretta da G. DE ROBERTIS

La Voce nel 1915

POESIA

APPUNTI PER UNA STORIA DE "LA VOCE"

I

L'idea fu di Giuseppe Prezzolini.

(Che di se disse: « Sono un uomo mediocre. Non rassomiglio punto ai geni che crescono dappertutto, qui dintorno, a ogni momento, in un modo impressionante ». Confessava anche d'essere uno « scrittore scorretto ». Esclamerà Scipio Slataper, che gli fu così vicino nei primi anni vociani: « Questa male detta modestia: reazione di protervia passata ». — « Protervia passata »: il *Leonardo*.)

L'idea fu dunque di Giuseppe Prezzolini; ma i collaboratori alla fondazione furono tre: lo stesso Prezzolini, Papini e Soffici.

Papini, il tormentato rumoroso temerario Papini, lo zuccuto *Gianfalco*, l'enorme dilettante di quegli anni, continuava a camminare con passi forti verso infiniti interessi: filologici, letterari, filosofici, politici, religiosi, ecc. E' la crisi stupendamente confessata nell'*Uomo finito*. Libro vivo. Che ancora si legge con qualche inquietudine. Confessione calda di sangue in fermento: « la prima confessione di Papini, fatta a se stesso caduto dalle favolose sue cime giù nel duro reale mistero della vita » (Hermet). — « Non c'è più bisogno di Amleto e del Demonio, d'inventar caratteri e di fingere avventure straordinarie per narrare il tormento di una vita. Si dice quel tormento, quella vita » (Prezzolini).

Il nome della nuova rivista nacque così. In uno degli ultimi numeri del *Leonardo* « lievito della nostra letteratura moderna », Stuparich; « quell'ammirabile e insopportabile *Leonardo* » (Serra), Prezzolini (*Giuliano il Sofista*) aveva scritto in un articolo, intitolato appunto *La voce*, che la sua « voce » voleva impossessarsi del suo corpo e della sua vita, e la « voce » gli suggeriva: « Tu sei il mio sacerdote, tu devi essere come un asceta sottomesso ai più duri voti, per mantenerti puro e forte, per poterni dare nutrimento illibato e sano. Io sono il tuo Dio, tu non hai altro Dio all'infuori della tua voce, rammentalo ». (Si veda anche il capitolo « La voce » nel suo volume *Il Salto Spirituale*, Torino, 1907).

Se ne ricordò. E nel 1908 diede vita a *La Voce*.

Il *Leonardo* era morto l'anno prima. E precisamente nell'agosto 1907. « L'ultimo, breve, fascicolo della rivista, che portava con poco altro una inesorabile meditazione, *Il più infelice*, del danese Kirkegaard, e il finale congedo, aveva una copertina color rosso fiamma, senz'alcun ornamento » (Hermet). Il *Leonardo* finì per troppa... prosperità. (Altri tempi, altre riviste...). I due direttori ne motivarono la morte con queste sorprendenti parole: « Noi abbiamo scritto sempre per pochi, sapendo bene che le cose da noi dette potevano esser comprese e vissute soltanto da quelli che avevano anime ed esperienze simili alle nostre, e queste frotte di abbonati professori, avvocati, dilettanti che andavano crescendo intorno a noi ha finito coll'annoiarci ». E uccisero volontariamente il *Leonardo*. « Dal sogno di una vita divinamente trasfigurata Prezzolini e Papini passavano alla realtà di una vita come missione umana » (Hermet). Qualche zanna era caduta a Papini. « Dobbiamo perder tutta la vita a strillare, a mordere? Io non me la sento ». (Intanto erano germogliate in Prezzolini delle ansie di riformatore).

Dopo la fine del *Leonardo*, Papini, assieme a Prezzolini e a Soffici (*Stefan Cloud* del *Leonardo*), che era ritornato da Parigi con gli occhi freschi di « impressionismo », aveva tentato — febbraio 1908 —, a Milano, l'iniziativa di una nuova rivista: *Il Commento*, che morì subito dopo il primo numero.

•

Il primo numero de *La Voce* uscì il 20 dicembre 1908.

Settimanale: in un primo tempo si pubblicava ogni domenica, poi ogni giovedì. Fogli formato giornale: quattro pagine a quattro colonne; stampati con caratteri limpidi (« aldini »), nudi di ogni pompa di allegoria, fregi e motti. Come lontano lo stile *liberty* dei fregi tipografici de *La Cronaca bizantina*, o il gusto dannunziano del pur vicinissimo *Leonardo*! Anche la veste tipografica vuol dire qualcosa in una rivista letteraria. Sobria la *Voce*: abbandonati gli stilizzati fregi (la rettorica): soltanto lo stemma vociano: il vangatore

nella sassaia da cui spunta la dura pianta. Chiaro simbolo.

L'idea base dell'antico Giuliano era d'agire immediatamente e direttamente fra gli italiani. Prezzolini sentiva in se il fremito del riformatore. Paziente, duro (il « vangatore »). Ed era sincero. Temperamento diverso del suo amico Papini, egli aveva pensato ch'era tempo di formare i quadri e di ordinare la battaglia, che nel *Leonardo* era stata troppo papinianamente bollente e disordinata: « bisogna renderla più fredda e calcolata » (Stuparich). — « Gianfalco tendeva le ali verso i fini ultimi e ultraterreni; Giuliano figgeva gli occhi nei fatti prossimi e imminenti » (Bargellini). Fin da allora Papini tendeva lontanamente alla trascendenza, Prezzolini inclinava all'immanenza ». E questo può spiegare alcuni loro contrasti vociani.

I due cardini del primo movimento vociano: l'ottimismo filosofico di Croce e il pessimismo, lirico e oscuramente religioso, di Papini. (« C'è stato il Croce di mezzo fra il *Leonardo* e *La Voce* », Serra).

Il movimento vociano, che voleva, fra l'altro, liberare l'Italia dal « male della cultura », fu subito contro il « positivismo », che « rappresenta una stanchezza, un rilassamento, un'ibrida sosta nel lavoro dell'umanità », Slataper. (« Questi movimenti hanno avuto il benefico risultato di farla finita con quel bagno penale dello spirito che fu il positivismo », Casnati).

La Voce voleva essere una rivista culturale in largo senso: sociale, filosofica, politica: « seria, ammonitrice, castigatrice »: libera, sincera, disinteressata. Voleva insomma coinvolgere la totalità della vita spirituale italiana. Sua parola d'ordine: « Concretezza, praticismo obbiettivismo ».

La storiografia realistica (Salvemini) ebbe in quegli anni su Prezzolini una profonda influenza. Egli voleva agire con « pazienza, fiducia e tenacia », sulla storia, sulla concreta vita umana degli italiani, con volontà decisa di « migliorarli, di farli più seri e più degni ». L'Italia abusava di troppi gesti retorici, di troppa vana « letteratura ». Occorreva dare a quest'anima un contenuto serio: svegliarla a una più impegnativa e dura coscienza di se stessa: prepararla all'avvenire, costringerla a guardare rudemente alle proprie attuali magari dolorose verità. Urgeva dare all'Italia una sostanziale forma morale. Questo si proponevano i giovani animosi direttori della *Voce*.

I valori « stabili » furono denunciati: istituti, giornali, scuole, partiti furono messi sottosopra; con talune esagerazioni e grosse ingenuità che sono pro-

Continua a pag. 6.

Carlo Martini

L'UNIVERSO METAGALATTICO
E L'ORIGINE DEL MONDO COSMICO

I

Sono passati più di 2500 anni da che Talete, il primo scienziato dell'antica Grecia, pensò di dare una risposta al quesito: com'è composto il mondo? Ed ora soltanto, ai tempi nostri, pare che il grande problema stia per essere risoluto. Democrito ed altri filosofi credettero di trovare la risposta asserendo che tutta la materia consiste di atomi. Le teorie moderne, fondate sopra i risultati di ricerche intorno all'intima costituzione della materia, hanno basi ben più solide e sicure di quelle della ipotesi di Democrito, e dimostrano che l'atomo non costituisce affatto l'ultimo e indivisibile aspetto della materia, ma che esso è formato da un certo numero di particelle più minute dell'atomo stesso. «Particelle elementari» sono dette dagli scienziati di oggi, per quanto il loro carattere di «elementarità» sia piuttosto in relazione con lo stato presente delle nostre cognizioni (almeno per alcune di esse), anziché discendere forse da caratteristiche per così dire «fondamentali e primitive» delle particelle stesse.

I problemi che le riguardano sono essenzialmente di natura fisica, ma essi interessano moltissimo anche gli astronomi, i quali sono portati a considerarli da punti di vista forse assai più generali nel tentativo di rispondere — dopo alla domanda originaria di Talete — anche alla successiva: come ha avuto origine il Mondo?

●

L'Universo è «tutto quanto ci circonda». Ma è subito opportuno distinguere tra contenente e contenuto. Il contenente è la piattaforma spazio-temporale, o il substrato, in cui è distribuita la materia che ne costituisce il contenuto. Onde, se con la parola *Universo* si vuole intendere appunto e solo questa piattaforma spaziale, l'argomento riguarda piuttosto i matematici e i metafisici anziché gli astronomi, e su di essi è possibile fare tutte le ipotesi che la logica e il raziocinio permettono, sempre con l'intesa, naturalmente, che nell'universo che così si ricava si debba identificare lo spazio fisico che ci circonda.

La prima e più naturale ipotesi che si possa fare è che questo spazio fisico sia *euclideo*, cioè tale che la linea che rappresenta il più breve cammino tra due punti (chiamata dai matematici *geodetica*) sia data dalla linea retta, come è considerata dalla ordinaria geometria, detta appunto *euclidea*. In tal caso la somma degli angoli interni di un triangolo è proprio uguale a due angoli retti; da un punto si può condurre una ed una sola parallela ad una retta data; ecc.: cioè sussistono in questo spazio tutte le proprietà che si deducono dal famoso «*Quinto postulato*» di Euclide sulle parallele. In tal caso lo spazio è infinito ed illimitato; la retta pure vi è infinita.

La geometria euclidea si adatta benissimo allo studio del mondo fisico. Gli astronomi se ne sono sempre valsi e se ne valgono ancora. Le deduzioni che essi fanno con l'uso di questa geometria si accordano pienamente con i risultati delle osservazioni. Perciò si disse che lo spazio che ci circonda, quello cioè in cui vediamo muoversi gli astri del cielo, è uno spazio euclideo. Ma lo spazio più lontano, dove non arrivano i nostri telescopi e le nostre misure, sarà ancora euclideo? In verità non sembra ammissibile che una parte dello spazio possa essere esattamente euclidea, e un'altra no. O è tutto euclideo, o non lo è in nessuna parte.

D'altronde, lo spazio degli astronomi, cioè quella parte dello spazio che gli astronomi hanno potuto esplorare, per quanto grande rispetto al sistema solare, è assai piccola cosa in paragone dell'*intero* spazio costituente l'universo. E' forse per questa sua piccolezza che apparisce euclideo, così come in un golfo o in un'insenatura l'acqua calma ci appare piana, mentre sappiamo che quella di tutto il mare, al quale il golfo appartiene, è sferica. Perciò si potrebbe dire che la geometria euclidea va bene *in piccolo*, ma non si adatterebbe forse ugualmente bene *in grande*, dando al grande e al piccolo il significato di sopra.

Se l'intero spazio non è euclideo, cioè se non vi è valido il *Quinto postulato* di Euclide, bisogna pensare che ad esso si debba adattare una delle altre due geometrie non euclidee che si possono ottenere, quella iperbolica o quella ellittica. Nella prima la somma degli angoli interni di un triangolo geodetico è minore di due retti, nella seconda è maggiore. Nella prima — ancora — da un punto si possono condurre infinite parallele ad una geodetica data; nella seconda da un punto non si può condurre alcuna parallela ad una geodetica data. Lo spazio iperbolico è ancora infinito, come infinita è la retta, mentre nella geometria ellittica lo spazio è illimitato ma finito, come pure finita è la retta (geodetica).

Si tratta allora di vedere a quale di questi tipi di spazi, pensati dai matematici, corrisponda lo spazio fisico in cui siamo immersi. E principalmente i due corni del dilemma sono: lo spazio è finito o infinito?

Nella teoria di relatività, Einstein ha suggerito un tipo di spazio, cosidetto *riemanniano* (dal nome del matematico Riemann), a quattro dimensioni, in cui anche il tempo vi è considerato come una dimensione (come una seconda profondità), ed ha mostrato che, mentre in prima approssimazione la geometria in questo spazio si confonde con la geometria euclidea, cosicchè non contraddice alle numerose ed ottime deduzioni fatte con essa, in seconda approssimazione dà la chiave per la spiegazione non prima data di taluni fenomeni e per il collegamento di molti altri, fra i quali non appariva dapprima relazione alcuna.

Da un punto di vista concettuale vi sarebbe un semplice esperimento per decidere se questa geometria di Einstein è la buona, ossia se è quella che veramente si adatta alla descrizione dell'universo, e consisterebbe nel misurare i tre angoli interni di un triangolo cosmico, avente i vertici in tre punti del nostro universo e vedere se la loro somma è minore, uguale o maggiore di due retti. Ma praticamente tale esperienza (già tentata del resto da Gauss) è forse illusoria. Risulta infatti da considerazioni geometriche che la differenza tra la somma dei tre angoli di un triangolo e due retti è proporzionale all'area del triangolo ed è inversamente proporzionale al quadrato del raggio di curvatura dello spazio. Poichè tale raggio di curvatura (che sarebbe infinito per lo spazio euclideo) è immensamente grande, si dovrebbero adoperare triangoli aventi i lati estremamente grandi, affinchè la differenza considerata possa acquistare valori tali da essere sensibili ai nostri strumenti di misura. Senza contare, inoltre, la difficoltà di portare questi strumenti in altri punti «fissi» dell'universo cosmico.

Si immagini un piccolo essere a due dimensioni vivente sulla superficie di una grandissima sfera. Lo *spazio* (cioè la superficie sferica, a due dimensioni) gli apparirebbe piano, ossia euclideo. Egli penserebbe che viaggiando sempre in una stessa direzione si allontanerebbe indefinitamente. Ma se avesse tanto di vita e mezzi adeguati per tentare la prova, un bel giorno si accorgerebbe con meraviglia di essere ritornato al suo luogo di partenza. Questo *noi* lo comprendiamo perfettamente, perchè essendo esseri a tre dimensioni possiamo osservare la superficie dal di fuori, e ben vediamo che è sferica; abbiamo cioè la possibilità di osservare la superficie sferica, che costituisce uno spazio non-euclideo (ellittico) a due dimensioni, immersa in uno spazio euclideo (o per lo meno che ci sembra *in piccolo* tale) a tre dimensioni.

Ma il nostro spazio lo vediamo dal di dentro, perchè ci siamo immersi, e non ci sarà dato mai di vederlo altrimenti. Di qui l'impossibilità di averne la più lontana intuizione. Ma possiamo forse solo per questo negare che esso sia finito?

Oggi abbiamo la prova diretta della rotondità della Terra, giacchè siamo in grado di farne il giro intero. Tuttavia anche molto prima l'uomo era già pervenuto indirettamente all'idea della Terra sferica attraverso lo studio di particolari fenomeni e di opportune misure. Nel caso dello spazio non è rischioso affermare che, dato che esso sia curvo, non ci sarà mai speranza di averne la prova diretta; ma si potrebbe scoprire qualche fenomeno celeste che ce la desse indirettamente.

Tuttavia, per adesso almeno, ci è impossibile ogni decisione.

(Continua al prossimo numero)

Lucio Gialanella

INDIRIZZO FILOSOFICO IDEALISTICO-REALISTICO

Dando uno sguardo panoramico alla storia della filosofia, riscontriamo una interpretazione non sempre adeguatamente approfondita ed esatta dei termini «reale» e «ideale», in quanto sono spesso fraintesi nella loro essenza ontologica e nel loro processo conoscitivo. Ed è strano che questa deficienza interpretativa si verifichi talvolta anche sull'alto piano del pensiero speculativo, non liberandosi quindi dal comune significato che ai due termini attribuisce la limitata cultura del popolo.

Idealismo e realismo non sono affatto antitetici e contraddittori. Infatti l'idealismo, fino da Platone, considera, come reali, l'anima, la natura, il trascendente, l'idea. D'altra parte, con Aristotele l'ideale si fa reale mediante un processo di astrazione che ci conduce all'universale. Quindi il reale e l'ideale si condizionano reciprocamente.

Le due posizioni, in quanto esigenza gnoseologica, s'incontrano e s'integrano: quella di Platone va dall'ideale al reale, dall'apriori all'aposteriori, dall'intelligibile al sensibile, da una realtà trascendente alla somiglianza con le cose. L'indirizzo di Aristotele, con processo inverso, muove dall'immanenza per salire alla trascendenza, dall'individuale all'universale, dal sensibile all'intelligibile. Il loro incontro è precisamente in una realtà trascendente: l'*Idea* in Platone, la *Forma* in Aristotele. E anche *l'intelletto attivo* aristotelico rappresenta, con la sua necessaria illuminazione, un potere analogo a quello platonico della *intuizione*. Cosicchè, anche nei primi apprendimenti, il lampo dell'idea accompagna immediatamente la stessa percezione sensitiva; la quale richiama l'idea, ma non la sostituisce.

Gli sviluppi naturali della riflessione muovono germinalmente da questo lampo, fino dalla prima infanzia; la quale ne avverte la misteriosa sorpresa, come di raggio Divino. Chi ha lunga approfondita esperienza educativa, è a perfetta conoscenza della detta fondamentale verità, dalla quale sgorga la scienza pedagogica. Alla stessa sorgente, attingono decisamente la scienza, l'arte, la morale.

Basta meditare sui progressi della scienza nella storia dell'umanità. Alcune scoperte, o invenzioni, si sono fatte strada con l'iniziativa dell'intuizione. Citiamo, ad esempio, la sfericità della terra da parte di Colombo, la ferma e chiara intuizione del sistema eliocentrico in Galilei, l'intuizione decisa della trasmissione radio a grandi distanze divinizzata da Marconi, ecc. Si obbietterà che queste illuminazioni sono sorte con l'ausilio di conoscenze sensitive: analogia della forma della terra con la circolarità visiva del sole e della luna, nel primo caso; leggi di gravità e illusioni ottiche, nel secondo caso; l'analogia con la trasmissione a piccole distanze già sperimentata da Herz, nel terzo caso; ecc. Ma ciò non toglie che la scoperta sia dovuta sempre al lampo Divino dell'idea, presente in quel dato soggetto umano. Gli universali, cioè i concetti, hanno dunque il predominio negli svolti decisivi della scienza. Soltanto mediante l'ente reale «*intelletto attivo*» che è affine al «*potere intuitivo*», si può ascendere a leggi necessarie e universali. Anche nei particolari contingenti casi dell'attività scientifica (medicina, educazione, morale, politica), vale il predominio dell'idea pura, del lampo intuitivo; da cui discendono il dato empirico e l'atto reale.

Se questo si verifica sul piano scientifico, in cui sembrerebbe a prima vista che dovesse avere consistenza di fatto il solo processo empirico-razionale aristotelico, a maggior ragione il passaggio idealistico-realistico si esprime nell'arte e nella morale.

Nell'ordine dell'arte, è sempre l'idea a ispirare la creazione; che dalla natura attinge soltanto lo stimolo a fissare: o la *perfezione ideale* nel senso platonico, *l'universale* come intende Aristotele. Anche in arte dunque si attua l'idealismo realistico, perchè sono sempre l'idea e l'universalità a fissare la meta cui deve tendere la creazione del bello. Le opere d'arte non sono che i reali umani rivolti ad affermare e rispecchiare, con titanico illuminato sforzo creativo, il fulgore dell'idea. Le immagini particolari, i vari soggetti d'arte, aspirano a rifulgere di luce Divina; soltanto allora lo spirito dell'artista resta appagato. In definitiva, è dotato di senso artistico chi, in ogni aspetto e circostanza della vita, ha l'idea del perfetto e del bello; che attua in sè, prima di tutto, con la morale che è bellezza interiore. Idea del bello e del perfetto che si esprime dunque non tanto nelle forme esterne, quanto con la manifestazione concreta dei sentimenti di bontà, di equità, di gratitudine, di generosità; si esprime con le buone maniere; soprattutto con la coerenza fra il dire e il fare; altrimenti, resteremmo nella sfera così detta platonica del bello o comunque nella sfera del bello formale e fittizio: mentre noi perseguiamo l'idealismo realistico anche nell'arte.

In morale, lo stesso Aristotele (vedi Etica Nicomachea), confutando la dottrina platonica del bene, giunge sì ad affermare che «*non esiste il bene inteso come qualcosa di comune secondo un'idea unica*»; ma non esclude con ciò le realtà intelligibili di tanti beni quante sono, per lo meno, le specie: «piacere, onore, saggezza». Piuttosto aggiunge che, nell'esercizio della virtù, occorre «*di trovarci in una certa disposizione*». Nonostante dunque Egli non pervenga a sviscerare in che cosa consista ontologicamente la «*disposizione*» al bene, è chiaro che considera questa come costituente l'unitaria innata capacità a tutte le virtù: è, in definitiva, «*la forma*», in embrione, dell'interiorità della persona umana. D'altra parte, in quanto Aristotele, afferma che la virtù» *è un certo deliberato proposito*», se ne inferisce il passaggio dalla «*disposizione*», con le relative gradazioni di bontà e di santità, all'atto morale riflesso, profondamente consapevole. Solo allora la virtù si fa coscienza e carattere.

Non ci può essere chi non riscontri, in tale processo dell'atto morale, l'esigenza di un'«*idea prima*»: l'idea platonica del *bene;* che, con velocità superiore al lampo, velocità metafisica fuori del tempo, si fa presente al primo richiamo promosso da un determinato motivo di condotta; di guisa che convergono, nella maturazione deliberata dell'atto morale, tre entità reali: l'interiorità spirituale che Aristotele definisce come «*disposizione*»; le cose o i simili con cui la persona ha diretto rapporto; l'idea platonica del *bene*. Cosicchè l'atto riflessivo e deliberativo costituisce il reale, operato dalla coscienza morale.

Almo Ghignoni

LA PSICHIATRIA ESISTENZIALE

Il complesso di vari movimenti filosofici e culturali che va sotto il nome di esistenzialismo sembra riassumere in sè l'estrema esperienza di quella esigenza personalistica che si accentua sempre più chiaramente nella recente speculazione filosofica.

Tale esigenza si è fatta profondamente sentire anche nel campo psichiatrico e psicopatologico generale, in quanto la psicopatologia, di tutte le discipline scientifiche, è la più sensibile a implicanze di carattere filosofico.

Oggi ci si convince sempre più della necessità, per lo psicopatologo, di una preparazione filosofica, intesa come «coscienza metodologica», cioè come consapevolezza dei mezzi, delle possibilità e dei limiti del sapere scientifico; altrimenti si rischia, come è accaduto per una certa parte della psichiatria esistenziale, di giungere a una immensa confusione e «ad una disordinata mescolanza di elementi teoretici, empirici e filosofici» (vedi l'intelligente articolo di De Rosa, apparso nel fascicolo di luglio 1952 della rivista «Der Nervenarzt»).

Tale necessità può giustificare il nostro proposito di prospettare in breve le eventuali possibilità di applicazione delle teorie esistenziali alla psicopatologia, mediante la tanto discussa ANALISI ESISTENZIALE (AE).

●

E' necessario precisare la distinzione Jaspersiana tra Dasein ed Existenz: il Dasein è esserci, fatto, oggetto, statica collocazione, immobile situazione, è l'individuale relativo, in quanto inquadrabile in un sistema, livellato a un piano comune, anonimo. L'Existenz, invece, è il singolo in quanto individuo solo, irrepetibile nella sua esasperata peculiarità, non inquadrabile ma unico, insuperabile, indistruttibile soggetto operante. A questa singolarità unica, che non può ripetersi nè confondersi, merisce l'assolutezza.

Perchè il singolo assoluto sia tale è necessario che da un lato sia chiuso in se stesso (io-qui-ora,) e dall'altro sia aperto alla comunicazione (con l'altro-da-sè); «esse è coesse» dice Marcel. Puntualità e continuità, chiusura e apertura, solitudine e comunicazione, sono questi i poli del personalismo esistenzialistico, la problematica dell'esistenza. Da tale problematicità scaturisce l'angoscia. Per Heidegger l'angoscia è l'esperienza del negativo, in quanto esistere vuol dire mancare di essere.

L'angoscia è l'incontro col nulla. Ben dice Louis Lavelle dell'angoscia nel libro «Le moi et son destin»: «l'angoscia paralizza la parola e davanti ad essa tace ogni enunciato positivo, perchè è impossibile che essa riceva una determinazione, in quanto supera la nostra persona per metterci di fronte al fondamento stesso dell'esistenza».

Il concetto di situazione (cioè plasmarsi e prendere forma nel fatto nel Dasein, pur non riducendosi ad esso) si completa nel concetto heideggeriano di proiezione (Geworfenheit): io sono «gettato» a vivere in una situazione: io ho *questo* corpo, *questi* parenti, *questi* amici, *questa* professione, *questi* rapporti con altri; ho uno specifico, determinatissimo posto nel mondo; ho la *mia* situazione (questo è il vero significato dell'IN-DER-WELT-SEIN: non spaziale o spazio-temporale, ma esistenziale). La mia situazione e la mia concretezza, la mia configurazione, per dirla con Marcel, la mia «incarnazione».

E' qui che va inquadrato il problema della *temporalità* dell'esistenza (problema fondamentale in Heidegger e in tutti gli esistenzialismi). La temporalità non si struttura solo nel tempo cronologico, razionale. Un'ora può sembrarci breve o lunga; c'è una dinamica che aderisce al vivere subiettivo del tempo: cioè noi abbiamo una nostra coscienza del tempo, lo proviamo. Ma oltre a questo tempo «provato» possediamo anche un nostro modo di costruirci temporalmente, quello che Binswanger chiama «reale accadimento temporale interiore»; in termini husserliani è il «tempo immanente all'esistenza».

●

Da tali posizioni speculative per una valutazione critica preliminare è assai utile il volume «Esistenzialismo» edito nel 1952 da «Città di Vita» - Firenze) e da quelle fenomenologiche di Husserl procedono direttamente i metodi dell'AE i quali, pur avendo un dominio formale, conferiscono a questa un carattere tanto vivente ed essenziale quanto quello ordinariamente attribuito a ciò che chiamiamo contenuto.

Il nome dello psichiatra svizzero Ludwig Binswanger resta intimamente legato a questo indirizzo psicopatologico, di cui egli è il rappresentante principale.

Nel 1927 con la sua «storia interiore della vita» (Leibensfunktion und innere Lebensgeschichte, in Mschr. Psychiatr. 68,52-1928) egli riproponeva, nella problematica psichiatrica, l'inesauribile questione della *subiettività*, in cui però non si riconosceva ancora l'influsso di «Essere e Tempo», una delle fondamentali opere di Heidegger (Sein und Zeit. Halle. Niemeyer - 1927).

In «Essere e Tempo» il problema della subiettività era affrontato non più psicologicamente nè metodologicamente nè, anche, soltanto fenomenologicamente, ma veniva posto nel *rapporto ontologico*, secondo il significato dell'essere e l'interpretazione del tempo, come l'orizzonte possibile di qualsiasi concezione dell'essere. Si apriva così la strada all'approfondimento del problema della struttura a-priori del Dasein umano, dell'esser-nel-mondo come situazione e trascendenza, come Dasein e Existenz. Su questa linea hanno poi progredito Minkowski con «Le temps vécu» (1933) e «Vers une Cosmologie» (1936), Straus con «Geschehnis und Erlebnis» (1930) e «Vom Sinn der Sinne» (1935), Binswanger con la nota monografia «Ueber Ideenflucht» (1933) e, più recentemente, con l'originale «Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins» (1952); e numerosi altri autori tra cui Kuhn, Frankl, Hattingberg, van den Berg, Boss (con un'intelligente e interessante monografia sulle perversioni sessuali - 1947) e i nostri Cargnello e Brambilla.

Per tutti questi autori la questione fondamentale è il significato della *analitica* esistenziale per un possibile fondamento della psichiatria come scienza.

Mentre la psicologia classica, fondata sull'introspezione, era centrata prevalentemente sull'Io, la psicologia fenomenologica fa, piuttosto, centro sugli altri, pretendendo attingerli e comprenderli direttamente senza il giro della coscienza personale (Foulquié P., Deledalle G. - La psychologie contemporaine. Paris, P.U.F., 1951).

In altri termini, là dove noi comunemente parliamo di *psicosi* quando un seguito seriale di orizzonti di comprensione è interrotto, immotivato e non univoco, l'analitica esistenziale vuole scorgere una conseguenza, una univocità, cioè permetterci il fondamento scientifico della psichiatria come «scienza di comprensione». Forse si ha ragione di parlare di interruzioni, di incomprensibilità, di caos nella paralisi progressiva e negli stadi terminali di schizofrenie maligne (i cosidetti schizocari di Mauz), non però nelle comuni dissociazioni nè sopratutto nelle ciclotimie: possiamo qui ammettere una diversità del seguito degli orizzonti di comprensione, ma in nessun modo un'interruzione di esso.

Ci pare opportuno, ora, domandarci se sia proprio necessario e giusto ricondurre l'analisi esistenziale, come metodo empirico di ricerca, alla analitica esistenziale, filosofico-trascendentale. Binswanger a tale serio interrogativo risponde decisamente, anzi piuttosto dogmaticamente, che la situazione esistenziale, ontologica, di Heidegger è sempre diretta a quella ontica, esistentiva, per cui ritiene lecito concludere che «Heidegger ci ha reso libero l'orizzonte per la nostra ricerca empirico-fenomenologica e ci ha dato uno strumento con cui possiamo ulteriormente costruire l'edificio della scienza». (Daseinsanalytik und Psychiatrie, in Nervenarzt 22,1-1951): non c'è esistenza che non sia esistere-nel-mondo, situazione, esserci-con-qualcuno; ne segue che la psicologia centrata su di un soggetto avulso dal *modo* in cui si è declinato, cede il passo all'*antropologia*, cioè allo studio dell'essere umano aderente per essenza al mondo in cui esso è.

Senza prendere una posizione decisa in merito alla analitica binswangeriana, ci pare evidente che l'AE acceda al fenomeno dell'alienazione mentale sforzandosi, più di ogni altro metodo, di collegarlo alla vita particolare e concreta, quale si situa nel mondo: essa polarizza il suo interesse sugli aspetti ontici, cioè concreti, di cui cerca di precisare i peculiari rapporti, specie temporo-spaziali. Invece di esaminare il fatto psicologico o psicopatologico sul piano fenomenologico, cioè nella sua generalità e nella sua essenza, l'AE lo considera come un *avvenimento* di una vita particolare, di un esser-nel mondo particolare. L'AE è quindi storia della vita interiore, persegue le radici del male nel passato, è *storia esistenziale*.

Oggi gli psichiatri esistenzialisti affermano che *i contenuti, i complessi costituiscono solo una parte della nostra vita;* accanto ad essi interviene sempre *il fattore «personale» della forma dell'esistenza*, un fondo speciale dell'Io e del Mondo. Consideriamo, per es., la frequente esperienza onirica del «volare» e del «cadere». Per la psicanalisi il volo è il simbolo dell'erezione e del coito, la caduta è il simbolo dell'onanismo o del con-

Continua a pag. 6.

Bruno Callieri

ARTE ITALIANA AL PETIT - PALAIS

individuare, scegliere, trasferire fuori della loro sede, dal loro stesso ambiente, un numero necessariamente limitato d'opere perchè dia un quadro seppure sommario, tuttavia efficace, di un così vasto periodo storico artistico quale il Medioevo italiano, è senza dubbio impresa estremamente ardua e rischiosa.

Tanto più ardua e rischiosa quanto più s'abbia coscienza della molteplicità dei motivi che hanno concorso alla evoluzione del pensiero e del gusto degli italiani durante quegli undici secoli che sono stati tra i più turbinosi della loro storia.

Difficoltà enormi anche d'ordine pratico vi si opponevano. E ciò non solo perchè, se è vero che una storia delle arti in quanto trapasso di modi artistici non può essere fatta se non come storia dei superamenti che di volta in volta gli artisti realizzano nei riguardi delle consuetudini e delle tradizioni, e che un'opera d'arte nella sua stessa singolarità ed unicità non tollera confronti, è pure vero che una storia non può concepirsi senza tener conto dei caratteri e della evoluzione del linguaggio allora usato dai singoli artisti.

E questi caratteri e questa evoluzione sono individuabili non solo in quelle opere che per la loro natura e le loro condizioni possono figurare in una mostra, ma nelle infinite altre che è solo possibile conoscere, studiare nel loro ambiente.

Come è possibile rendere una viva idea della storia dell'arte Medioevale italiana prescindendo dalle centinaia di architetture di quelle età che sorgono nelle città, nei paesi, nelle più piccole borgate della penisola? Come è possibile rendere il senso della evoluzione del gusto figurativo degli italiani durante il medioevo senza tener conto che in minima parte delle decorazioni marmoree che di quelle architetture sono il necessario complemento? Come prescindere dalle migliaia di affreschi che le rivestono? O dalla ricchissima serie di mosaici, tesoro veramente unico ed ineguagliabile, che splende in tanti e tanti edifici di Roma, di Ravenna, di Milano, della Toscana, del Veneto, della Sicilia? Come, infine, rendere una tale idea prescindendo dalla luce dall'atmosfera in cui quelle opere sono nate, vivono e sono forze ancora operanti nei domini dello spirito. Elemento quest'ultimo dell'ambiente certo non indispensabile perchè, come s'è detto, una opera d'arte ci si riveli in tutta la sua validità, ma spesso utile a sottolinearne l'efficienza.

E ciò è tanto più vero quando si parli d'arte medioevale. Di un tempo cioè molto lontano da noi e le cui testimonianze, per quanto numerose, sono necessariamente scarse e saltuarie rispetto all'importanza e ricchezza della originaria produzione. Malgrado ciò la esposizione organizzata a Parigi intende mostrarne non solo la varietà e la molteplicità degli aspetti della produzione artistica in Italia durante il medioevo ma, soprattutto, offrire la testimonianza di una sua ininterrotta attività.

Chè l'Italia dal tempo in cui gli Etruschi vi si stabilirono intorno all'VIII secolo avanti Cristo e venne a contatto con i centri più vivi della civiltà figurativa del Mediterraneo, nei campi di quella civiltà svolse sempre un ruolo di primissimo piano.

E fu la civiltà classica dei Greci, degli etruschi, dei romani fiorita appunto nel mezzogiorno d'Europa, nel bacino del Mediterraneo, quella che dette allora all'uomo una sublime idea di se stesso, per cui egli pose nella perfetta armonia delle membra umane i termini più alti della bellezza.

Ma proprio negli anni in cui la civiltà dell'Impero di Roma sembrava avere conquistato il dominio assoluto anche nei campi della cultura sui vastissimi territori tenuti dalla forza del suo diritto e dalla potenza delle sue armi, ecco nelle manifestazioni artistiche apparire i primi indizi della sua disgregazione. Già nella pittura compendiaria del secondo e del terzo secolo dell'Impero sono i segni di un gusto impressionistico ed espressionistico insieme largamente documentato anche nelle più antiche pitture catacombali. Esso d'altronde trova precisi raffronti dapprima nella scultura provinciale e quindi anche in quella dei centri maggiori e della stessa Roma, ove si afferma decisamente nei rilievi dell'arco di Costantino.

E' chiaro come per quei pittori e scultori — e lo stesso può dirsi per gli architetti — non siano più validi gli antichi ideali del classicismo.

Così mentre nelle nuove architetture fino dagli inizi del IV secolo alla esaltazione dei valori plastici che aveva reso presso i Romani quasi concreto il senso dello spazio, si sostituiva, in un processo di dilatazione e semplificazione delle forme, la esaltazione di quei valori essenzialmente cromatici e luministici che rimarranno alla base degli ulteriori sviluppi delle forme architettoniche per tutto il medioevo, nella pittura e nella scultura la visione veniva filtrata traverso un nuovo ordine di idee.

Per il pittore e lo scultore non esiste più la necessità di esprimersi a mezzo di un *vero* fisico. Ma esistono delle idee più vere della stessa realtà e quindi più necessarie alla espressione.

La figura umana è ancora, naturalmente, il soggetto delle composizioni plastiche e pittoriche ma il problema che ora l'artista si pone è quello di rendere qualcosa che è oltre la forma, talvolta oltre la stessa concretezza dell'oggetto. Ne deriva la visione allucinata di una realtà in continuo divenire, di una realtà che l'artista, di volta in volta, ricrea e drammatizza nel risolvere il mondo dei suoi pensieri. Così si giunge alla deformazione delle immagini, alla scomposizione dei piani, ai crudelissimi contrasti di forma, colore.

Decisamente si affermano le nuove idealità anticlassiche, antiaccademiche, antiufficiali, e ne scaturisce una visione nuova variamente contrastata essa stessa da ritorni più o meno nostalgici a forme più antiche, ma sorretta e sospinta nel suo progredire dalla spontaneità espressiva degli strati socialmente inferiori. Questi col livellarsi della cultura, determinatosi dal suo stesso decadimento, acquistavano allora un sempre maggior potere anche sugli orientamenti del gusto. Allora la sempre maggiore diffusione della spiritualità cristiana contribuiva decisamente al processo evolutivo.

Ecco perchè anche nell'esposizione parigina dei tesori artistici del nostro medioevo, le più antiche opere esposte risalgono alla fine del III secolo o al principio del IV secolo, allora che quelle nuove idealità vengono testimoniate in opere che riflettono varie gradazioni della cultura e del gusto.

Infatti se l'anno 476 dell'era cristiana, anno nel quale Romolo Augustolo, l'ultimo imperatore romano, fu deposto dal re barbaro Odoacre, può segnare la conclusione politica di quella che per secoli ha rappresentato la più grande lotta di popoli che il mondo ricordi e l'inizio di una nuova era, noi dobbiamo indicare il sorgere di tempi nuovi per l'arte assai prima: al tempo in cui le idealità che sostanziano i motivi più profondi di quel dramma si affermano nelle loro espressioni.

Alcune delle quali tuttavia, necessariamente, appunto fra il III e il IV fino al V secolo, come contemporaneamente avveniva nei domini della architettura, non sempre sembrano riflettere quelle nuove idee. Infatti non è concepibile che il sorgere di un nuovo ordine spirituale, di una nuova fede possano immediatamente mutare, e per tutti, i modi della espressione; i modi cioè del linguaggio artistico. Avveniva sedici e diciassette secoli fa quello che avviene per alcuni aspetti, ancora oggi, allorchè, accanto alle forme più progredite e talvolta sconcertanti dell'arte attuale, in alcuni ambienti trovano ancora credito modi che con maggiore evidenza sono connessi a quelli tradizionali.

●

Così sul finire del III e il principio del IV secolo sia nelle pitture delle catacombe come nelle sculture — ne sono testimonianza alla Mostra il *Buon Pastore* del Museo Capitolino e il *Cristus docens* del Museo Nazionale Romano — il segno dei tempi nuovi, più che delle loro forme sintattiche, che sono quelle tradizionali dell'arte ellenistico romana, — è dato da una intonazione patetica, da una dolce malinconia, evidente riflesso della nuova spiritualità diffusasi col cristianesimo.

E ciò è chiaro anche nella splendida serie degli avori di quel tempo ugualmente esposti a Parigi e le cui forme bellissime possono in certo qual modo anche rappresentare più che la forza il peso di una tradizione, la quale, appunto per essere tale, si esorta a porre tali manifestazioni fuori del vero dramma artistico di quella età.

Dramma che, nell'esposizione di Parigi, infatti appare più chiaramente riflesso in altri marmi quale il frammento di sarcofago col discorso del Monte (Roma, Museo Nazionale) o nel frammento musivo proveniente dalle Terme di Caracalla raffigurante il busto di un atleta, ove le deformazioni espressionistiche sono tanto evidenti e in altri avori ancora quali il più tardo dittico di Boezio e Lampadio che è del 487.

Opere che con le numerosissime altre di quella età conservate nelle chiese e nei Musei d'Italia — ma necessariamente mancano a Parigi fra i maggiori esempi quali le porte di S. Sabina a Roma e la cattedra eburnea dell'Arcivescovato di Ravenna — sono esponenti del vario atteggiarsi del gusto e della cultura nelle diverse regioni della penisola, e si raggruppano a formare i primi capitoli del gran libro della nostra civiltà medioevale.

Frattanto Bisanzio nuovo centro della civiltà mediterranea erede della sottile cultura ellenistica e delle comunità asiatiche che avea permeato di sè fin dalle sue origini il cristianesimo in oriente, dal V secolo, riverberava particolarmente su Ravenna allora la più importante città d'Italia, chiarissima la luce della sua nuova raffinata aulica civiltà artistica.

Ravenna, scriveva allora Sidonio Apollinare, è una strana città. Una città « ove tutte le forme della vita si presentano alla rovescia; dove i muri cadono e le acque stanno, dove le torri scivolano giù e le navi si piantano fisse, gli invalidi vanno girando e i loro medici si mettono a letto, i bagni gelano e le case bruciano, i vivi muoiono di sete e i morti nuotano galleggiando nell'acqua, i ladri vegliano e i magistrati dormono, i preti fanno gli usurai e i siriani cantano salmi, i mercanti vanno armati e i soldati mercanteggiano come rivendugioli, le barbe grigie giocano a palla e i ragazzi ai dadi, gli eunuchi studiano l'arte della guerra e i mercenari barbari studiano letteratura... ».

Strana città allora Ravenna; ma ancora oggi città veramente fantastica con la splendente coltre di mosaici che ricopre le volte e le pareti dei suoi edifici che hanno le pareti rivestite di marmi preziosi, con le sue sculture raffinate.

I grandi nomi di Galla Placidia, di Giustiniano, di Teodora, di Amalasunta, di Teodorico, sono legati a quelle fantasiose decorazioni che danno il senso, ancor oggi a distanza di secoli, di ciò che dovette essere Ravenna in quei tempi lontani. Allora tra le sue mura e i suoi acquitrini, s'incontravano la vecchia persistente tradizione italica, il giovane sangue barbarico, i portati della nuova squisita cultura che permea di sè la religiosità orientale.

Alla Mostra del Petit Palais ci è stato possibile portare alcune opere ove è vivo il senso di quel vivace incontro. Ma forse solo tra le mura del Mausoleo di Galla Placidia, di S. Vitale, di S. Apollinare Novo o di S. Apollinare in Classe si può intendere appieno il valore di quel dramma. Solo forse a interrogare i volti estatici di quei Santi e quelle Sante, di quegli uomini adorni di splendide vesti che accanto ai personaggi imperiali appaiono in quei mosaici con negli occhi uno smarrimento nuovo, nell'ambiente sfarzoso di una Reggia che voleva essere lo specchio terreno dell'empireo celeste, si può intendere, col loro stupore, anche il bisogno di tutta quella ricchezza, di tutto quell'oro.

L'arte che viene dall'Oriente è il riflesso di una corte ove si incontrano il favoloso sfarzo dell'Asia e la squisitezza raffinata della cultura ellenica. Essa ha il fascino delle cose nuove e di ciò che è proprio dei più potenti.

In una tale arte, dopo i primi incontri felici, gli italiani assumono solo quegli atteggiamenti e quelle forme che potevano meglio adattarsi al loro temperamento ed alle consuetudini che trattanto in un graduale processo di semplificazione — chiaro soprattutto nell'evolversi delle forme architettoniche — riflettevano una sempre maggiore indifferenza per le idealità che avevano presieduto all'evolversi dell'arte classica. E non solo la perfetta armonia delle membra umane non è più considerata supremo ideale di bellezza ma le stesse immagini umane assumono un ruolo sempre meno importante nelle manifestazioni artistiche. Ma ecco che sul finire del VI e il principio del VII secolo mentre i portati della cultura bizantina si diffondevano nella penisola assumendo nelle diverse regioni atteggiamenti quasi dialettali, appaiono anche in Italia esempi insigni delle forme d'arte proprie delle popolazioni barbariche. Di quelle popolazioni cioè che dopo aver premuto per secoli alle frontiere nord orientali della Penisola erano riuscite a straripare nella pianura padana e quindi a percorrere da dominatori tutta Italia.

La lamina di rame dorato del Museo Nazionale di Firenze rinvenuta in Val di Nievole, ed esposta a Parigi, ov'è rappresentato il Re Longobardo Agilulfo (591-615), può dare il senso del gusto cui s'era allora pervenuti alla corte del potente Re sposo di Teodolinda principessa di Baviera e già vedova del Re Autari.

Il Re siede in trono circondato da guerrieri, da vittorie e da personaggi che gli rendono omaggio e offrono corone. Le immagini sono lavorate a sbalzo e l'orafo scultore s'è ingegnato a rendere il senso del volume dei corpi e il moto delle figure.

E' un'opera che può rientrare in qualche modo nella tradizione classicista derivante dai rilievi dell'Arco di Costantino di tre secoli più antichi e quasi rappresentarne l'epigone ultimo. Anche il soggetto della rappresentazione lo sta a testimoniare: è l'Acclamazione e il Trionfo di un Re barbaro che sente e vuole essere considerato un erede degli antichi Cesari. Ma lo stesso latino dell'acclamazione s'è imbarbarito in un *Victuria* che bene s'accorda alla accentuazione espressionistica ed al senso caricaturale delle immagini, già presenti, come s'è detto, quale elemento popolaresco nelle opere più significative e nuove del IV secolo.

D'altro canto, anche prima, fino dal tempo di Teodorico, sceso in Italia con gli Ostrogoti e re del 491 al 526, alcune opere di oreficeria e alcuni fregi decorativi faticosamente lavorati nel marmo mostravano un repertorio di motivi diversi da quelli tradizionali dell'arte classica.

Diversi anche se alla base di quei motivi si trova molto spesso un tema che appunto da quell'arte deriva,

Continua a pag. 6.

Emilio Lavagnino

F. Goitia - « Tata » Jesucristo - Arte messicana a Parigi

TUTTO IL MESSICO A PARIGI

Mostra colossale, successo clamoroso (250 vagoni di opere d'arte, duemila visitatori al giorno), proporzioni assolutamente americane. E' senz'altro la più grandiosa ed affascinante Mostra di Parigi che pur conta in questa stagione grandi mostre di prim'ordine. E' un'esposizione che abbraccia dei millenni, dall'età precolombiana ai nostri giorni, e, quel che più conta, di qualità elevatissima; splendidamente allestita da Ferdinando Gamboa, vicedirettore generale delle Belle Arti del Messico, nelle belle sale del Musée National d'Art Moderne.

Il fatto sorprendente e rivelatore di questa Mostra è l'unità dell'antico col moderno, la successione organica ed essenziale del passato al presente. Quel senso di tropicale esuberanza che genera la scultura sovraccarica degli Aztechi e lo stesso barocco messicano e fino la violenza, il realismo, la deformazione ed astrazione ed un certo « fare grande » di quella moderna pittura messicana, nata con la Rivoluzione del 1910 e rappresentata soprattutto da quattro grandi pittori Rivera, Orozco, Siqueiros e Tamayo, che già avevamo potuto conoscere direttamente ad una Biennale veneziana. Ma la fama di Rivera è affidata specialmente ai grandi affreschi del Messico e degli Stati Uniti, nei quali è più evidente la polemica artistica e sociale. Oggi, a distanza di tempo, vi sentiamo molto di superato, ma restano vivi quei caratteri che abbiamo sopra ricordato, in un certo senso anticipatori o affiancati alle nuove esperienze europee. Vi sono forti stilizzazioni ed impressionanti deformazioni ad « ingrandimento ravvicinato », interpretazioni drammatiche e tragiche, tendenti a forme eroiche e a grandi volumi con audacie tecniche. Buona anche la rassegna contemporanea nella quale spiccano Goitia e Lozano.

L'ottocento messicano è « ravissant » nel suo provincialismo coloniale e perfino nel suo neoclassicismo e nella sua scoperta del paesaggio, del ritratto e della natura morta dopo secoli di arte esclusivamente religiosa. Fra gli incisori, ancor oggi fiorentissimi perchè nutriti di lunga e vitale tradizione popolare, José Guadalupe Posada si afferma nell'800 per le sue incisioni su legno e su zinco con un mordente fantastico e umorista in migliaia di illustrazioni di « corridos » e di « cuentos ».

Il barocco messicano, splendidamente rappresentato alla Mostra (tutta una cappella di Tepotzotlan col suo altare e il suo « retable » dorato è stata trasportata per la prima volta in Europa) supera qualunque immaginazione per la violenza tropicale che esaspera la già esuberante sontuosità del barocco spagnolo con la massima sfrenatezza. L'ornamentazione invade le mura e le volte formando grotte fantastiche in oro e a colori, elementi di mera decorazione vengono esaltati a forme architettoniche. « Occorre molta civiltà a saper esprimere così una barbarie » è stato detto. All'architettura « churrigueresca » si adattano i più paradossali paradossi di E. D'Ors.

Ma è l'arte popolare che più ci dà il senso della continuità ininterrotta del Messico e che ci aiuta a penetrare nel complesso intrico delle civiltà precolombiane. Esplosione fiabesca di forme e di colori, ornamentazione tropicale, ma soprattutto macabro gusto di morte che predilige scheletri, teschi e bare fino nei giochi dei bambini, nei decoratissimi pezzi di pasticceria, i « calaveras » (teschi di zucchero) che si fanno a profusione per la grande Fiesta, nei mannequins giganti (« Judas ») che si bruciano nella notte di carnevale come nemici in effige. Questo è il Messico eterno che ha ispirato a Lawrence e a Cecchi le loro pagine più belle e che ha offerto tanti elementi ai grandiosi tagli cinematografici di Eisenstein.

Questo senso della morte e una morbosa tendenza per la rappresentazione veristica delle deformità naturali o artificiali del corpo umano e delle sue malattie, ritroviamo infatti dominante nell'arte arcaica e dei Maya e degli Aztechi e nelle altre civiltà che dal 1500 a. C. fiorirono su suolo messicano dopo il primo popolamento del quale si cercarono origini mitiche dall'Atlantide all'Asia antichissima. Contro l'isolazionismo di studiosi nordamericani, si vedono oggi rapporti mediati con il primo mondo mediterraneo ed orientale ed il flusso di popolamento proveniente dal Pacifico e dall'Alaska: specialmente nel patrimonio ceramico che conserva forme già apparse nel Mediterraneo quattromila anni prima e nella scultura che richiama Grecia e Cina, e nei motivi decorativi immigrati dall'Oriente. Ma, ciò malgrado, il carattere di questa civiltà è anticlassico, è schiettamente preistorico, ed eneolitica rimase infatti tutta la civiltà precolombiana fino alla conquista spagnola (oro e rame sono usati in sontuosa funzione decorativa). Questa arte preistorica dà alle volte il senso dello smarrimento dell'uomo di fronte alla natura, un senso tenebroso ed oscuro di paura, non la catarsi, non la pacificazione. La stessa grandiosa architettura delle colossali piramidi e delle maestose scalinate, a decorazione fortemente contrastata, ha qualcosa di oppressivo.

Nella scultura, accanto a poetici simboli come il serpente piumato, (simbolo della vegetazione risorgente) prevalgono le divinità mostruose per lo più legate ad orridi e sanguinari culti chtoni, forme complesse sovraccariche di decorazioni e di simboli oscuri, alle volte invece sintetiche ed euritmiche come statue elleniche o cinesi (es. il lottatore); maschere intensamente espressive (il cavaliere-aquila, la dea del parto, le maschere funerarie), crani in pietra dura, compatti volumi a levigate superfici solcate da sottili venature. Colossali cariatidi di Thula, architettonicamente stilizzate, e piccole figurine in terracotta, modellate secondo le più audaci deformazioni espressive, ceramiche ricalcate su forme naturali e altre di pura astrazione, vasi canopici rivaleggianti con i più belli esemplari egizi ed etruschi.

●

Questa Mostra gigante segna una data nella storia del gusto europeo messo per la prima volta in contatto diretto con un mondo così lontano e pure così vicino a certe aspirazioni moderne.

Non più come pretesti polemici, quali furono per i « fauves », ma come liberi modelli espressivi, gli dei del Messico oggi conquistano il più raffinato e scaltrito pubblico che, passato attraverso l'esperienza viva dell'arte contemporanea, sa gustare il classico e l'arcaico, il primitivo e il selvaggio.

Antonio Frova

Arte messicana a Parigi - Cranio azteco

NOVITÀ IN LIBRERIA

MOTIVI RELIGIOSI NELL'ULTIMO CATULLO

La tradizione dei nostri studi è riuscita a tracciare con mano sicura il valore poetico e i confini culturali di Catullo; ma preoccupata di non interpretare e assegnare un carme o l'altro a periodi diversi della vita catulliana, anzi di non decifrare col sussidio dell'analisi letteraria la datazione dei carmi (malsicura datazione sotto il mero angolo visuale della attribuzione erudita), è caduta nell'errore di considerare l'opera poetica di Catullo come un *corpus* risultante da un'unica volontà di letterato e da una unica ispirazione di poeta. Le maggiori prove, in questa direzione, sono state realizzate nell'esaminare l'elaborazione formale del linguaggio di Catullo, la presenza ora dell'uno ora dell'altro elemento culturale. Ma non più di questo. Si è, cioè, detto che alcuni carmi di Catullo presentano un aspetto stilistico e una educazione letteraria diversa da altri carmi o gruppi di carmi; sono state valutate le costanti espressive che perdurano in tutta l'attività poetica del Veronese; ma non è stata mai tentata una *storia della poesia* catulliana che fosse al tempo medesimo *storia della psicologia* del poeta.

Un libro uscito in questi giorni (Enzo V. Marmorale, *L'ultimo Catullo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1952), si è messo felicemente su questa strada. Ma non vorrei essere frainteso. Non si tratta di riesumare vecchi procedimenti d'analisi critica che, basati su una ricostruzione degli elementi psicologici del poeta, facendo leva esclusivamente su di essi, cercassero di arrivare ad una «spiegazione della poesia». Tali metodi (se si possono chiamare così) sono ormai ritenuti inefficaci, anzi pericolosi, per giungere alla comprensione della validità poetica di un'opera, e, oltre tutto, fuori di una sana e solida impostazione dell'ambiente culturale, politico, morale nel quale il poeta ha vissuto ed operato. Occorre invece, col sussidio del giudizio estetico, far scaturire dalla poesia (nella fattispecie dalla poesia di Catullo) la storia della psicologia catulliana. A noi infatti non interessa indagare quella che si diceva con espressione leopardiana la «storia dell'anima» (cosa problematica per uno scrittore moderno, impossibile e tutt'affatto arbitraria per un antico), ma di stabilire il farsi, l'elaborarsi della poesia, e *conseguentemente* ricostruire le vicende o vicissitudini di quella psicologia che è espressa dalla poesia, non quella che è ipotizzabile dalla biografia del poeta. Il Marmorale è stato sempre fedele a questo metodo, e pregio non tra gli ultimi del libro è questa ortodossia metodologica, la quale non resta schema rigido e ossessionante, ma consente larghezza e varietà di svolgimento e di digressioni, tutte intelligenti e acutamente documentate.

Ma l'*essay* del Marmorale non è inteso soltanto a ricostruire la psicologia della poesia catulliana nel suo movimento; punta invece a chiarire la conclusione del cammino ideale di Catullo. In questi termini: la prima poesia del Veronese viveva l'avventura subitanea, immediata, ingenua delle esperienze amorose con Lesbia, spavalde e giovanilmente indifferenti; ma poi queste esperienze divengono più consapevoli, dolorose, travagliate dal comportamento crudele di Lesbia, e al tempo stesso nobilitate da una più cosciente concezione dell'amore quale «bene velle», quale «sancta amicitia». Tra il 58 (notizia della morte del fratello amato) e il 57 (decisione di partire per la Bitinia) Catullo si sente nel fondo dell'abisso morale, nel colmo dell'abiezione, ma avverte in sè maturare le forze che lo faranno risalire dal precipizio. Il carme 68 rappresenta l'abietta ma dolentissima confessione di questo stato d'animo: Lesbia corra pure d'amante in amante, ma resti felice con lui, soltanto con Catullo. La partenza per la Bitinia e il soggiorno nelle città della provincia asiatica trovano Catullo sofferente, ma già in recupero, con una forza morale nuova. Nel carme 76 (questo difficile momento della poesia catulliana, sul quale perfino il Croce non è riuscito a veder chiaro, cadendo in contradizioni e in affermazioni generiche) il lettore ha il documento probante, si direbbe cantante, di questa mutata moralità di Catullo, il quale invoca dagli dei la salvezza e la serenità con parole e con accenti che sono singolari nella poesia e nella moralità romana.

Che cosa è avvenuto nel soggiorno asiatico di Catullo? Il Marmorale discute a lungo sulle affermazioni contenute nel c. 76, e ritengo che abbia raggiunto la prova: Catullo si avvicinò direttamente ad una di quelle conventicole religiose misteriche che pullulavano nel mondo romano del I sec. a. C., soprattutto negli ambienti orientali, ed ha tratto da questa sua nuova fede (o meglio da questa sua nuova pratica religiosa) gli argomenti e l'ispirazione etica e gli accenti religiosi del c. 76. Tali elementi trovano il loro centro morale in una nuova e più efficace affermazione delle esigenze della *fides*. Il rispetto della qualità dà all'uomo (cfr. c. 64, uno dei momenti più alti della poesia latina) il premio di Arianna, la purificazione conquistata attraverso le sofferenze ma anche la fedeltà dell'amore.

Non è questa la sede per riportare ed eventualmente discutere la documentazione del Marmorale sulla vicinanza di Catullo ai misteri religiosi, soprattutto dionisiaci; resti al lettore di queste righe l'idea centrale che ha mosso il Marmorale alla redazione di questo volume, all'intuizione singolare e alla fine disettazione dei vari argomenti a conforto della tesi. E indichiamo al lettore la chiarezza e la semplicità del linguaggio critico, e il garbo con cui è disegnato il cammino psicologico, tanto sentito da concedere al Marmorale toni perfin troppo accesi e meridionalmente sentimentali al suo discorso. Gli studi catulliani riceveranno sicuro giovamento da questo saggio che apre nuovi interrogativi e nuove basi d'inchiesta alla poesia e alla vita morale di Catullo.

Giorgio Petrocchi

UNA GUIDA DI ROMA

Non sarebbe questo il settimanale nel quale più opportunamente può trovar luogo il cenno bibliografico di una *Guida*; nè io, quando presi in mano questo libro, pensavo di discorrerne qui. Anzi mi proponevo di scorrerlo rapidamente, come si fa con volumi del genere, di verificare alcune notizie per giudicare tutte le altre, e di additarlo in fine in qualche quotidiano. Ma, come ne ebbi letto le prime 72 pagine, si destò in me un interesse mai provato per simili pubblicazioni e da lettore curioso diventai lettore studioso. Chi infatti lo sfoglia rapidamente trova che esso nella forma non differisce un gran che dalle molte — anche troppe — Guide di vario calibro, genere e figura che abbiamo di Roma. La materia è distinta per itinerari, venti; diciannove per la Roma di qua dal Tevere, partendo dalla stazione di Termini, uno per la XIV *regio Augustana*; ossia per la trasteverina. Parecchie nitide piante sono inserite quasi di soppiatto nel testo. Ma fui subito colpito dalla distribuzione della materia negli itinerari, dalla ricchezza dei paragrafi in ciascuno di questi e da certi titoli di paragrafi (*Pio IX e la vecchia stazione*, *Tra storia e leggenda*, *Il mito*); dalle frequenti brevi ma significative citazioni di brani di scrittori italiani e stranieri, antichi e moderni, inserite nella trattazione. Sentii che in questa *Guida* c'è qualcosa che nelle altre manca, c'è un'*idea*, che ne regola e compone tutta l'accuratissima architettura dell'insieme e delle varie parti, e ne fa un libro non solo di utili informazioni, quali sono in generale le guide, ma altresì di cultura spirituale. Mi si palesò il perchè della dichiarazione che l'autore fa in principio della *Premessa* (pag. VII): «è ispirato dall'amore» — egli dichiara —. E infatti egli non vuole che la sua, in nostra compagnia, sia una solita periegesi dottrinale dei varii luoghi e monumenti, ma vuole che noi attraverso gli uni e gli altri *sentiamo* la vita ventisette volte secolare di Roma; e sa scegliere tra quanto è grande e piccolo tutto ciò che può servire al *suo* scopo, il resto lasciando nell'ombra. Ci narra con efficace brevità la storia del luogo e del monumento; accentua quei dati della descrizione che sono i più eloquenti; non consente che noi ci fermiamo nei musei, nelle gallerie, nelle biblioteche più del tempo utile per il suo scopo (per esse prepara una guida a parte (pagina VII; e fa benissimo); ci mette di frequente sotto gli occhi brevi, ma assai efficaci passi di scrittori che nelle maniere più varie spiritualizzano quanto c'è dinanzi; ci racconta aneddoti che la scena da noi osservata vivificano. E fa che tutto ciò confluisca nel pensiero del venerabile benedettino del VII-VIII secolo

...quando cadet Roma cadet et mundus

col quale pensiero il bel libro si chiude.

Egli può dunque sgombrare dall'animo suo «lo sgomento» che non abbia raggiunto lo scopo che aveva manifestato in fine della *Premessa* (p. VIII): questa sua *Guida* è più che «un'introduzione al *sapore* di Roma»; questo suo libro mette lo spirito di chi l'ha tra le mani nelle migliori condizioni per sentire l'universalità di Roma, per sentire che «il cielo stesso di Roma è cattolico» ossia *universale*.

Aurelio Giuseppe Amatucci

SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Guida di Roma*. Milano, Garzanti.

E' uscito il 3° numero della rivista di poesia e critica «Il Presente», con poesie di Salvatore Quasimodo e di Thomas Merton, e con una piccola scelta di canti popolari d'amore, presentata da Paolo Toschi.

Mario Petrucciani ha analizzato i problemi della critica contemporanea, sostenendo l'esigenza di nuove prospettive «Per una critica concreta e dinamica». Il numero contiene inoltre commemorazioni di A. Momigliano e di Bruno Barilli, nonchè notizie e recensioni su libri di poesia (Neruda, Marniti, Dino Campana) e di critica.

VETRINETTA

BIGIARETTI - CICOGNANI - DURAS - LA CAPRIA - PAVOLINI - SABA

BRUNO CICOGNANI, *Viaggio nella vita*. Firenze, Vallecchi.

Non è facile, in appunti come questi, far intendere la nobiltà e il fascino di note autobiografiche così semplici e quasi trite. Oggi che la grandezza dello scrittore sembra debba esser provata dalla forza e rarità di esperienze iperumane o disumane, si presterebbe attenzione in pochissimi alle memorie apparentemente insignificanti di un uomo normale, solo perchè scrive bene. Ma la verità è ben altra, come capiranno sùbito i pregiatori di Cicognani e, per esempio, de *L'età favolosa*: ed è, principalmente che non siamo in presenza di un uomo normale.

Siamo, intanto, certi che la misura di un artista non è mai messa a così dura prova, come quando egli parla di sè. Si vedano i nove capitoli, quasi elzeviri, in cui Cicognani racconta la sua, in sè antiromanzesca, avventura della «calcolosi epatica»; si leggano come controvalore di tante indagini psicologiche o addirittura psicanalitiche: che altro senso, più classico, atavico, genuino della vita! In tali pagine, l'analisi della mortificazione è mezzo, non fine: ciò perchè il C. sa distinguere il bene fondamentale dal male contingente, cercando di ridurre questo a quello, come collaboratore e partecipe della Natura figlia di Dio, e dunque amica dell'uomo. Il libro ha la sua logica prefazione in un «Inno ad Igèa» e riconosce, spesso liricamente, la perfezione e la gioia dell'uomo fisiologico, nella salute e nell'esercizio greco delle membra. Ma insegna, a poco a poco, che la perfezione e la ragione dell'uomo spirituale si avverano ed esercitano con il dolore. La parabola, anzi l'integrazione, è in C. perfetta. Le cinque parti che costituiscono il libro sembrano una raccolta di favole patriarcali, ricche di bonari e non troppo ermetici segreti da servire alle generazioni dei nipoti; e al narratore medesimo, che cerca, non senza effetti drammatici, una composizione tra la nostalgia del vigore fisico e il potenziamento progressivo del vigore spirituale: il *De Senectute* di un cristiano che vuole affrontare l'ora estrema come un dono, anch'essa, di natura.

V. C.

•

LIBERO BIGIARETTI, *La scuola dei ladri*. Milano, Garzanti.

Dà il titolo al libro il primo romanzetto o racconto lungo, a cui seguono: *La domenica* e *Leontina*. Più salda di impostazione e significato, *La scuola dei ladri* ci induce a esprimere il rammarico che sia rimasta, per così dire, la grande apertura di un romanzo non scritto. Scuola di ladri è, secondo l'A., la società borghese. Ma il protagonista che si autodefinisce: «Appartengo alla razza di quelli che non si accontentano, sono proprio il contrario del mio povero papà», denunzia problemi di psicologia che vanno assai oltre lo spunto sociale, e rivela la perennità di una condizione umana, i cui valori sono dal Bigiaretti rappresentati in funzione dell'angolo visuale, ma intuiti secondo una verità o una aspirazione alla verità che rasentano la grande arte senza colore nè partito. Insomma, se l'A. avesse potuto applicare alla sua prima ricerca, la pietà e la blanda comprensione che affiorano nell'ultimo («Leontina»: che non è racconto umanamente persuasivo, ma espressione di stato psichico e sentimentale più aperto e generoso), si sarebbe avuto, noi crediamo, uno scritto d'eccezione. Alludevamo alla «ricerca»: ha infatti molto dell'indagine scientifica, l'invenzione dei casi del protagonista che parla in prima persona. (Ma non sta diventando un abuso, questo dell'io? Tutti e tre i racconti sono memorie personali. Non dà fastidio anche ad altri, come a noi, l'attribuzione al protagonista delle responsabilità che appartengono allo scrittore? L'acutezza, la profondità, e, per scendere al meno, la bravura tecnica? Sarebbe tanto più *reale* e credibile, che il personaggio agisse e lo scrittore interpretasse. Come eliminare, altrimenti, le discordanze tra l'ingenuità dell'azione e la sottigliezza del pensiero? — Ma ciò riguarda una vasta convenzione e una deprecabile moda grate ai contemporanei, contro le quali il critico potrà fare ben poco). La *ricerca* o istruttoria di un processo sociale, uscendo fuor del campo dell'accusa per entrare in quello della partecipazione, amplierebbe e consoliderebbe i toni, qua e là già efficienti, di vigorosa eticità. E', in fondo, un discorso che il marxista può intendere benissimo. Linda, l'innamorata del delinquente precoce, figlia di una mezza prostituta, serba, non ostante tutto, una candidissima sensibilità e una virtù commovente. La pietà del lettore va spesso alla madre e al padre del ladro neofita: nella loro gracile tessitura, è qualche filo d'eroico e di sublime. Se l'autore vuol dimostrare che l'ambiente impedisce ai personaggi di realizzarsi al meglio delle loro possibilità, gli si obietta che proprio i personaggi minori sono ben realizzati in quanto conservano le loro illusioni, accettano le sofferenze e resistono a tentazioni deteriori, diversamente dal protagonista, il quale, su piano polemico, non sapremmo dire che cosa voglia (o che voglia lo Autore per lui), mentre su piano psicologico pedagogico è forse perfettamente chiarito in quell'aspirazione finale a diventare «sergente dell'aeronautica»: il caso di un ragazzo incline all'azione e ribelle al banco dello scolaro così come alla scrivania del ragioniere. C'è qualcosa di antiborghese nel desiderio dell'azione?

Meno definito, e più dissolto in un crepuscolarismo poco lontano dalla maniera seppure ammodernata, il secondo racconto, *La domenica*, storia di un uomo che accetta tutto, purchè gli sia lasciata la libertà di un giorno in cui ristorarsi, rinnovarsi o ripulirsi per ricominciare con pazienza la settimana della condanna. La condanna è antica, e antichissimo il motivo, che certo non può rivestirsi di gran novità con l'abbassamento degli ideali.

Leontina è il racconto dell'incontro e dell'amore (ma reso spesso squallido dal più sbrigativo realismo) tra un giovane comunista e una ragazza che crede d'esser fascista perchè ha amato un gerarca indegno.

Il Bigiaretti, si dice, è un moralista; noi diremmo, sopraffatto da preoccupazioni estetiche e sociali. Poichè fa parte della moralità il giudizio equanime del prossimo, sentiamo che il B. non è lontano dall'opera che resta. E' un augurio e quasi una certezza, a giudicare dagli interessi che gli si ampliano rispetto al programma e dalla compostezza di uno stile — cioè, di un'unità umana — che dovrà imporgli diffidenza verso ogni apriorismo, e suggerire la scoperta di motivi pregevoli, anche là dove egli s'accinge a cercare soltanto corruzione.

V. C.

•

RAFFAELE LA CAPRIA, *Un giorno d'impazienza*. Milano, Bompiani.

Un romanzo sconcertante non tanto per lettori di vari e complessi appetiti, quanto per il critico equanime, che si trova dinanzi un giovane artista ricchissimo di sensibilità, finezza intellettuale ed autodominio stilistico, ma così privo di pudori e d'altre non meno fondamentali qualità umane, da imporre la massima cautela di giudizio, e un'attesa veramente trepidante dell'opera successiva. Ci si domanda in quale altra epoca i giovani abbiano meglio e più presto assimilato le sottili esperienze di molte letterature, e le abbiano rese con maggiore indipendenza e originalità. Non par dubbio che la più terribile ricchezza del tempo nostro è la conoscenza abissale della psiche: una sorta di ricchezza trovata da pionieri che cerchino, mettiamo, rocce ignee, ignorando che se ne può ricavare l'uranio.

Un giorno d'impazienza è la cronaca spietata delle ventiquattr'ore di un'adolescente spinto da impazienze torbide dietro una matura, o per dir meglio, marcescente giovinetta: un rotolare cosciente e quasi sadico, di balza in balza, sempre più giù, per mancanza di freni morali. Ossessiva, durante la lettura, la impressione che il male non abbia fine. Elusivo e deludente il residuo mnemonico dell'opera, che, usciti dall'immediata suggestione, si rivela per quello che è: un falso intellettualistico.

Si ritiene ancora una volta inaccettabile l'autobiografismo, che, nella narrativa fa sempre sospetti i giovanissimi *mostri* della logica e della rettorica. Qui, poi, la maturità intellettuale del protagonista che narra, è tradita dall'inconsistenza umana del protagonista che agisce.

Un sensuale a cui è precluso il normale sfogo, un sentimentale ammalato di narcisismo, un intellettuale che si compiaccia di spaccare capelli in quattro, è, a buon diritto, il protagonista di un racconto potenzialmente senza fine, e perciò legittimamente svolto nella giornata, nell'ora, o nel minuto a cui lo scrittore voglia applicare la sua virtù analitica. Siamo, per fortuna, vicino a primati difficilmente superabili, oltre i quali ritroveremo l'equilibrio. In fondo, opere come questa non spaventano nemmeno come documenti: lo smarrimento anche totale di una giornata, non è poi lo sperpero di tutta una vita. Che vuol essere cordiale augurio per R. La Capria.

V. C.

•

UMBERTO SABA, «*Uccelli - Quasi un racconto - I poeti dello Specchio*». Mondadori, Milano.

In «Uccelli - Quasi un racconto» Saba riunisce la raccolta «Uccelli», pubblicata la prima volta in una edizioncina del triestino *Zibaldone* nel 1948, e la raccolta del tutto inedita «Quasi un racconto».

Per la prima parte di questo libro Saba spiega nella prefazione che leggendo occasionalmente certi libri che parlavano degli uccelli, gli parve di aver scoperto il paradiso in terra, tanto che pensò essere il solo destino invidiabile quello di nascere uccello. Da quel momento sorsero nel suo animo un entusiasmo, un amore, una passione tali per gli uccelli, che la sua poesia non potè non ravvivarsene. E non gli bastarono le prime dieci poesie, ad esse furono aggiunte quelle della seconda raccolta, che avrebbero dovuto essere pubblicate solo dopo la morte del poeta, e che invece per un certo consenso ottenuto dalle prime vedono la luce ora.

Se occasionale fu la conoscenza dei libri di ornitologia, non così può essere giudicata questa poesia di Saba. Il quale, come in altra sede a proposito di tutta la sua opera ho annotato, ha l'animo aperto e sensibile a tutte le manifestazioni e espressioni dell'uomo semplice che si acquista un po' di felicità con l'amore agli animali che lo allietano.

Uccelli, Saba non vede soltanto nel cielo che tanto piacere gli suscita, ma anche in casa propria dove li porta ottenendo una tregua dal *male che gli impedisce di vivere e di morire*. E non solo li pensa e li osserva ma li immagina, li fantastica, tutto in una partecipazione del loro essere e non essere. Forse in così fare passa a toni che stanno un po' più fuori della poesia non intesa come verso armonioso, ma come creazione di un particolare stato d'animo. Non però in «Uccelli» dove l'ispirazione riesce felicemente a tradursi in trasfigurazioni («Pettirosso» e «Merlo»), invece in «Quasi un racconto», dove per una quantità di particolari cari al poeta, la poesia prende il luogo di un brillante linguaggio.

In tutte e due le parti di questa raccolta, dove più e dove meno, è viva la commedia del cuore e del sentimento di Saba con l'immediatezza e la spontaneità della sua natura.

CASIMIRO FABBRI

•

MARGUERITE DURAS, *Una diga sul Pacifico*. Editore Einaudi, Torino.

E' la traduzione del romanzo «Un barrage contre le Pacifique» compiuta da Giulia Veronesi per la collana «I gettoni», diretta da Elio Vittorini.

Duras è una francese nata in Indocina dove ha vissuto l'infanzia e l'adolescenza e donde ha preso i motivi di questo suo terzo romanzo. Protagonista principale e sfondo nello stesso tempo è una solitudine immensa congiunta alla sterilità della terra. Per vivere della consolazione che viene dalla presenza delle persone, ai tre personaggi, madre e due figli, non resta che andarsene lontano. Ma la loro vita materiale era legata alla riva del Pacifico in una immane lotta contro quelle acque

La madre dei due giovani figli, Suzanne e Joseph, aveva acquistato una concessione in quella piana dove aveva costruito un bungalow, prima, e una diga, poi, per evitare che al tempo del raccolto ogni anno le acque uscissero distruggendo le loro uniche speranze e possibilità materiali di vivere. Tutto il romanzo si svolge intorno a questa dura lotta nella quale domina e campeggia per autorità e tenacia la figura della vecchia madre, una maestra elementare dimessa e vedova.

E' un romanzo drammatico senza crudezze, vivo di stile, ove non mancano parti indimenticabili, quale quella della nascita e della infanzia dei ragazzi.

C. F.

•

CORRADO PAVOLINI, *Natura morta*. Mondadori «I poeti dello specchio». Milano.

In questa raccolta Pavolini ha riunito il fiore della sua poesia sbocciato in oltre vent'anni. Parte di essa è per metà una antologia delle sue quattro precedenti verso le quali ha usato la legge di una mortificazione e di una severità tali da escludere completamente intere raccolte anche con un ambito avallo. In questa operazione lo ha guidato «la antipatia sincerissima verso se stesso» e l'intento di trovare quello che non fu e che invece sarà ora, cioè tutt'altro che la lirica come abbandono alle effusioni del cuore, ma come accettazione a qualunque costo delle cause quali che siano. Insomma nell'accogliere la sua passata poesia seguì «la certezza che soltanto col torcere il collo al poetico *potrebbe* meritare un giorno una *sua* poesia non stucchevole». Cosicchè al lettore par proprio di trovarsi davanti a prospettive che tendono ad un classicismo come espressione di bellezza, vivificate da un animo segretamente e disperatamente teso a un suo dramma.

La poesia di Pavolini non è di quelle che rientrano nell'alveo più segnato dalla tradizione e quindi dalla voce dei poeti. Nella *giustificazione* premessa a questo libro, oltre aver confessato ciò che si è detto sopra, lui stesso avverte ciò che sente e intende della sua poesia: «Elegiaca, suasiva senza rimedio la voce, sempre tenderò a un contenuto dissonante e patito, a una confessione buia». A chi legge un libro di poesia con l'intenzione di scoprirne il substrato, non può passare inosservato nella pagina *lo elegiaco, il dissonante, il patito, la confessione buia*. E' vero che il dissonante e la confessione buia costituiscono riscontri antitetici al senso puro della poesia in genere. Ma in questi testi sono come le radici che alimentano di sostanze vitali la pianta. Guai a non comprenderli, a non riceverli: si rischierebbe di non scoprirne il senso più interiore, l'istanza più intima, il segreto più vero.

L'ispirazione è nel Pavolini la chiave di volta del suo mondo. Senza di essa la sua poesia rimarrebbe un semplice pretesto intellettuale. Invece dalla ispirazione deriva il suo discorso poetico che è scavato nella vita degli esseri e delle cose fino a propaggini che si estendono nella preistoria. Da essa ritrae le armoniche onde e le musiche di una intelligenza sensitiva che non solennizza ma costruisce con la sensibilità.

C. F.

UN UMANISTA D'OLTREOCEANO

Non era infrequente, a cavallo tra lo scorso secolo e il nostro, che un turista americano — giunto dopo un faticoso viaggio in Europa per assistere alla Esposizione mondiale di Parigi, o per ricalcare in Italia l'itinerario di Goethe — giunto a Firenze o a Roma, vi si stabilisse per tutta la vita. Molte delle ville fiorentine poste in Viale dei Colli o sulla famosa Via di San Leonardo, sono tuttora silenziose dimore di vecchi innamorati del nostro paese, che hanno in esse raccolto spesso un tesoro di ricordi, di cimeli, di opere di arte.

L'Europa, e in primo luogo l'Italia, è stata meta, durante l'ultimo secolo, di tutti i giovani d'oltre oceano, che si volessero preparare alla vita con una formazione umanistica oltre che con quella di carattere filosofico-politico che la Repubblica stellata, sorta da pochi decenni, aveva elaborato nella Dichiarazione d'Indipendenza.

Gli americani avevano allora la sensazione di mancare, da un punto di vista culturale, di un'autonomia nazionale e le loro stesse tradizioni artistiche, che in seguito si sono andate scoprendo e valorizzando, erano in certo modo la continuazione di quelle europee.

Molti, dopo alcuni anni passati ad Heidelberg e a Parigi, a Roma e a Lund, tornavano in America per inserirsi nella vita culturale del loro paese e tenevano così vivi i contatti e gli scambi fra il Vecchio e il Nuovo Mondo. Altri, come abbiamo detto, si innamoravano dell'Europa e non tornavano più indietro. Alcuni poi diventavano degli specialisti, dei filologi, degli storici d'arte, e spesso compivano studi di cose europee che avrebbero poi acquistato valore di testi fondamentali.

George B. Weston, che è professore di letteratura italiana all'Università Harvard, e ha curato per Laterza l'edizione critica del Morgante Maggiore del Pulci, appartiene appunto a quest'ultima categoria. E' stato in questi giorni a Roma approfittando delle ferie estive, per salutare gli amici, come fa ormai per consuetudine da più di mezzo secolo (ha traversato l'Atlantico 45 volte). Noi, che abbiamo avuto modo di apprezzare la sua importante opera critica, abbiamo pensato di andarlo a conoscere personalmente. E benchè sapessimo che per trentacinque anni è stato segretario della Dante Alighieri americana, che ad Harvard legge i classici italiani da Dante a Foscolo e a Leopardi, ci ha fatto impressione sentirlo parlare con accento perfetto, anzi con un'inflessione fiorentina accennata appena quel tanto che serve a rendere prezioso l'eloquio, con un uso preciso e al tempo stesso familiare dei termini. Weston sembra la vivente smentita dell'opinione secondo cui gli anglosassoni avrebbero difficoltà a imparare le lingue e a pronunciarle bene. Infatti Weston, oltre all'inglese e all'italiano, conosce perfettamente tutte le principali lingue europee, è un appassionato dei dialetti « ladini », un competente in fatto di antiche lingue romanze. Un giorno a New York, a pranzo da un amico, fece sbalordire la cuoca — originaria di un paesetto franco-tedesco — facendo le lodi della sua cucina nel dialetto del suo villaggio. Del resto con la sua aria calma e bonaria, Weston riserva molte sorprese a tutti. Sa fare con grande maestria, ad esempio, una quantità di giochi di carte del Rinascimento, è un « patito » del gioco fiorentino delle « minchiate », ha nella sua raccolta a Cambridge autografi di scrittori e musicisti italiani da far impazzire il più esigente dei collezionisti. Ma del collezionista non ha la gelosia, la passione per il possesso esclusivo.

•

In occasione delle recenti celebrazioni verdiane ha mandato a Milano la riproduzione di una lettera di Verdi che contiene apprezzamenti critici tali da gettare nuova luce sulle idee estetiche del musicista. Nella prossima edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, curata dal prof. Foligno della Università di Napoli, figurerà fra l'altro un documento assai interessante fornito anch'esso da Weston. Si tratta della dedica autografa sull'Ortis, datata a Londra nel 1818, con cui Foscolo, firmandosi Pluskolos, salutava un giovane letterato americano — Edward Everett — chiamando se stesso « Graecus hospes in Andria », una bella lunga dedica in latino grecizzante.

Weston, per i maniaci collezionisti di un tempo, ha un sorriso di benevola compassione. Egli invece, nel raccogliere e nel conservare, ha il senso di adempiere ad un dovere di uomo colto e tiene a disposizione i suoi cimeli per gli studiosi. La biblioteca della Harvard University, poi, riceve ogni anno da lui preziosi legati in memoria della moglie, spentasi di recente, e sono di volta in volta rari spartiti di Monteverdi o di Palestrina, manoscritti e documenti.

Di una vitalità e di una versatilità eccezionali, Weston è capace di fare un viaggio di centinaia di chilometri per andare a studiare in una piccola biblioteca uno spartito inedito di particolare interesse che gli sia stato segnalato. Ma non bisogna pensare che i suoi multiformi interessi da « dilettante » di gran classe, alla maniera degli uomini del Rinascimento, impediscano a questo anglosassone puro sangue, venuto da una famiglia che vive in America da oltre tre secoli, di curare gli interessi della sua specializzazione. A che sta lavorando ora? A collazionare testi per una edizione dei satirici del '600 e '700: Soldani, Menzini, Ludovico Adimari e Salvator Rosa. Così con la sua opera infaticabile Weston si allinea accanto a quegli uomini che fanno conoscere ed amare la cultura italiana oltre oceano, più ancora di quanto in Italia si possa pensare.

G. F.

MORLOTTI PREMIATO A VENEZIA

Il pittore Ottone Rosai, al quale la Giuria Internazionale della XXVI Biennale aveva attribuito il premio offerto dalla Casa Editrice Leo S. Olschki, consistente in sedici portafogli della collezione « Disegni della Galleria degli Uffizi », ha espresso il desiderio che il premio a lui assegnato venga, invece, destinato a un giovane artista partecipante all'esposizione.

In base all'art. 10 del Regolamento, il compito di tale nuova aggiudicazione è stato conferito alla Commissione Esecutiva della XXVI Biennale, la quale, in seguito a votazione, ha attribuito il premio al pittore Ennio Morlotti.

PREMI MARZOTTO

Il gruppo dei Premi Marzotto è costituito quest'anno dai tre Premi Valdagno Zignago e Castelvecchio. Il Premio Valdagno consistente in undici milioni sarà aggiudicato a opere di prosa narrativa o di poesia per tre milioni, a opere di discipline filologiche e storiche per tre milioni, a opere di critica e storia letteraria per tre milioni, alla *prima opera* di prosa o di poesia per un milione, a due tesi di laurea in lettere, scelte fra quelle presentate alla commissione giudicatrice del Premio dal primo relatore, di lire cinquecentomila cadauna.

Il Premio Zignago consistente in dieci milioni di lire verrà aggiudicato a opere economiche e sociali per tre milioni, a opere di carattere agricolo e industriale per tre milioni, a opere illustranti il progresso industriale dei prodotti dell'alimentazione per tre milioni, a due tesi di laurea consegnate presso facoltà di agraria con le stesse modalità dette sopra, per lire cinquecentomila cadauna.

Per il terzo Premio Castelvecchio verranno aggiudicati quattro milioni così suddivisi: per un'opera che illustri l'importanza della moda ai fini di una razionale produzione dell'industria tessile, due milioni, a sei articoli aventi per soggetto l'importanza economica e il valore morale dell'assistenza sociale ai lavoratori, lire duecentocinquantamila cadauno, a cinque articoli, editi o inediti, avente per tema: « sport e turismo, svaghi preferiti », lire centomila cadauno.

Entro il 31 luglio u. s. per il Premio Valdagno sono state presentate centocinquanta opere tra prosa e poesia, cento di filosofia e storia, ottanta di critica e storia letteraria, settanta prime opere di altrettanti autori e infine quarantasette tesi di laurea. Per il Premio Zignago i concorrenti sono venti con opere di economia, dieci con opere di agraria e pochi con opere riguardanti generi alimentari, quindici con borse di studio. Molti meno i concorrenti del premio Castelvecchio.

La proclamazione dei premi e l'assegnazione dei venticinque milioni, avverrà in Valdagno, a Villa Marzotto, il 14 settembre prossimo.

La commissione giudicatrice per i Premi Valdagno e Castelvecchio è composta così: G. Toffanin, presidente, G. Ansaldo, A. Ferrabino, A. Maiuri, M. Missiroli, A. Pagliaro, E. Soprano, segretario generale dei tre Premi. Quella del Premio Zignago da P. Jannacone, presidente, E. Avanzi, G. De Maria, V. Puntoni, E. Rossi.

PREMI « CHIANCIANO »

In seguito a votazione scritta da parte di tutti i componenti la Commissione esaminatrice dei « Premi Chianciano » è stato eletto Presidente della Giuria il Professore Luigi Russo dell'Università di Pisa.

Come già avvertito in precedenza nel Bando di Concorso, il 20 settembre prossimo saranno assegnati i Premi Chianciano: mezzo milione per un volume di Liriche, duecentomila lire per un articolo giornalistico edito.

La Commissione Giudicatrice, ampliata, è composta da Sibilla Aleramo, Corrado Alvaro, Alfredo Bellonci, Massimo Bontempelli, Lino Curci, Achille Fiocco, Luigi Fiorentino, Luciano Folgore, Lorenzo Giusso, Giuseppe Longo, Virgilio Lazzeroni, Aldo Lusini, Bruno Maier, Marino Parenti, Luigi Russo, presidente, Bino Sanminiatelli, Nicola Vernieri, Giuseppe Villaroel, segretario permanente e il sindaco di Chianciano.

I concorrenti dovranno inviare diciotto copie delle loro opere alla Segreteria dei Premi Chianciano presso il Municipio.

FRATTINI VINCE IL PREMIO «POESIS»

Sono stati in questi giorni espletati i lavori del 1° Concorso Internazionale di « POESIS », indetto dall'omonima Rivista italiana in collaborazione con la Rivista letteraria francese « LE RADEAU DE LA MEDUSE ».

La Commissione giudicatrice, ha dichiarato vincitrice assoluta la raccolta di liriche contrassegnata dal motto « Non si volta chi a stella è fisso », del nostro collaboratore Alberto Frattini.

Della raccolta sarà pubblicata una edizione italiana ed una francese; la traduzione verrà affidata al noto « italianisant » Roger Clerici.

Delle altre raccolte concorrenti tre sono state ritenute degne della traduzione in lingua francese ed altre sei meritevoli di segnalazione.

George B. Weston, professore di letteratura italiana all'Università di Harward, è stato in questi giorni a Roma, ospite del suo ex allievo, A. Merken

DRAMMATICITÀ DELL'AIDA

« Verdi, quando vuole, — scriveva il compianto Bruno Barilli — fa ballare le rovine; con un colpo eccentrico egli sa rialzare come nell'Aida i valori scaduti e antichissimi ». L'Aida, con la quale quest'anno si è conclusa la stagione lirica estiva del Teatro dell'Opera di Roma, è infatti un'opera ciclopica che alla grandiosità stessa delle Terme di Caracalla riesce a conferire prospettive inusitate di potenza e di eternità. Dal buio dei torrioni essa emerge improvvisa, come da un antro misterioso, a rivelarci il profondo e possente respiro della vita, e quelle mura, ancora umide di superbi pensieri, attendono ormai il suo ritorno, quasi sempre puntuale, come fossero ansiose di una presenza calda e luminosa.

E' inevitabile, quando si tratta dell'Aida, parlare di grandiosità scenica e di sfarzo: è un'opera che sembra nata per gli splendori della scena, e sin dalla prima rappresentazione, che ebbe luogo al Cairo il 24 dicembre del 1871, conobbe i fasti e le favolose meraviglie dell'Oriente. Non per questo la musica soggiace al peso delle impressioni visive, ma domina da un capo all'altro dell'opera con prodigiosa vitalità rivelando una concezione che non ha dimensioni spaziali. E' evidente, anzi, che la grandiosità scenica assume qui una funzione complementare, se pur necessaria, come la mimica e il gesto che accompagnano un'espressione verbale calda di vita. Da questa grandiosità scenica la musica è in un certo senso arginata, e vi batte e risuona come l'onda sugli scogli.

Comunque ci troviamo ancora una volta dinanzi al miracolo dell'opera lirica, dinanzi, cioè alla confluenza, razionalmente inspiegabile, di azione scenica e di espressione musicale drammatica. « Dramma e musica — scrive il Lessona — sono ad una medesima altezza, sempre il discorso musicale, che esprime e potenzia il dramma con una energia che raggiunge i culmini dell'arte, contiene in se stesso un'energia poetica, una virtù emotiva che giungono anch'esse i culmini dell'arte. Dramma e musica procedono uniti e indipendenti, fusi e autonomi, indissolubilmente legati e pur procedenti ciascuno per la sua via, attuando così quel superamento di ogni assurdo, quella conciliazione di ogni antitesi concettuale, che soltanto alla grande arte sono possibili ».

Donde è scaturito tale miracolo? E' noto come la prepotente personalità del maestro prendesse facilmente il sopravvento sui librettisti che collaborarono con lui, e come egli, di facile contentatura in materia di versi, fosse esigente e quasi tirannico quando si trattava di azione e di dramma. Ma fu soltanto nell'Aida che egli potè intervenire direttamente e con grande meticolosità nella stesura dei versi e nel disegno dell'azione scenica. Aveva cioè potuto attuare, in un certo senso ed entro certi limiti, quella stretta unione tra musica e dramma e quella fusione tra poeta e musicista, che doveva essere la più grande preoccupazione dell'opera wagneriana. Si parlò perciò di una evoluzione verdiana in questo senso.

•

In verità, anche se più tardi Verdi doveva trarre profitto, in materia di testo poetico, dalla collaborazione di Arrigo Boito, più intelligente e più affine al suo temperamento musicale, si tratta di una deduzione puramente concettuale, come puramente concettuale è tutto il programma wagneriano del Wort-Ton-Drama. In Verdi, entro certi limiti s'intende, il testo poetico ha una importanza molto relativa. Ciò che veramente ha importanza, nelle sue opere, è la visione drammatica nel suo complesso: visione drammatica che nell'Aida evolve verso una maturità più complessa e più raffinata. Verdi elabora e costruisce il suo discorso musicale affondando lo sguardo della sua intuizione poetica nel profondo della psicologia dei suoi personaggi che d'ora in poi assumeranno rilievi e contorni più decisi e marcati. E' da questo scavare nella natura umana che la musica verdiana giunge a darci un'evocazione diretta, quasi visiva, della realtà umana e ad attuare nel canto il miracolo della narrazione.

I critici più acuti del tempo, come il Reyer ed il Fortis, intuirono qualcosa di nuovo nell'Aida, ma non andarono al di là della solita accusa di wagnerismo, male interpretando quella che era una più matura padronanza della espressione stilistica. In quest'opera invece la musicalità italiana nulla perde della sua freschezza, del suo calore e del suo stesso sapore, ma attraverso un mondo armonico più compiuto, che vela, ma non nasconde, la natura vulcanica dell'ispirazione, raggiunge le dimensioni del dramma assumendo una capacità rappresentativa possente e scultorea.

Dante Ullu

Quest'anno all'Autunno veneziano sarà dedicato il concerto inaugurale diretto da Artur Rodzinski: le Quattro stagioni di Vivaldi e un Magnificat di Francesco Cavalli in prima esecuzione, offriranno una visione unitaria di due fra le più eminenti personalità musicali del seicento e del settecento veneziano. All'Autunno Musicale è dedicato anche un concerto di musiche dell'antica scuola veneta tenuto dal Complesso dei Musici di Roma, complesso di giovani concertisti che s'è affermato in modo sorprendente proprio quest'anno.

La « Diavolessa », dramma giocoso in tre atti di Carlo Goldoni per la musica di Baldassarre Galuppi, concluderà le manifestazioni dell'Autunno. Quest'opera, che fu rappresentata a Venezia nel 1755, costituisce una importante novità. L'opera fu segnalata alla Biennale alcuni mesi fa, dal noto musicologo Domenico De' Paoli, il quale dopo pazienti ricerche potè rintracciare il manoscritto in una Biblioteca di Londra. La « Diavolessa » sarà diretta da Carlo Maria Giulini, e si avvalerà della regia di Corrado Pavolini. Gli interpreti di questa edizione saranno Sesto Bruscantini, Elena Rizzieri, Franco Calabrese, Gino Orlandini, Agostino Lazzari, Fernanda Cadoni, Alda Noni.

Il Festival musicale Veneziano quest'anno affronta anche il delicato problema di revisione dell'opera contemporanea: si assume il compito di riprendere alcuni lavori che per circostanze del tutto estranee al loro significato estetico, siano rimasti dimenticati. A tale scopo si è decisa la ripresa, dopo vent'anni, della Favola del figlio cambiato, di Gian Francesco Malipiero, opera che, come si ricorderà, ebbe in Italia una sola rappresentazione e fu esclusa dal cartellone del teatro dell'Opera per alcuni equivoci di natura politica sorti intorno al significato del tutto favolistico del libretto di Luigi Pirandello.

La favola è tessuta su una vecchia leggenda siciliana in cui si racconta che le streghe (chiamate le Donne) di notte rapivano alle madri i bambini più belli per sostituirli con mostriciattoli.

L'opera sarà diretta da Nino Sanzogno e la regia affidata a Giorgio Strehler. Tra gli interpreti figurano Carla Gavazzi, nel ruolo della Madre; Cloe Elmo, Vanna Scoma; Fernanda Cadoni, la Sciantosa; Mario Borriello, Vincenzo Maria Demez, Rolando Panerai, Renato Capecchi, nei ruoli dei ministri e dei contadini che vivono intorno al dramma della madre.

LA RADIO

Nella settimana 7-13 settembre, il Terzo Programma trasmetterà, fra l'altro:

LE ETICHETTE DEL NOSTRO TEMPO

Il Novecento

Benchè la definizione non fosse usata allora per la prima volta, furono alcuni pittori italiani che, verso il 1922, cominciarono a chiamarsi novecentisti, affermando così di comprendere le esigenze del loro tempo. Più tardi, con la rivista « '900 », fondata da Massimo Bontempelli la nuova insegna acquista un valore sempre più preciso e riunisce attorno a sè artisti e scrittori che definiscono la propria arte « realismo magico ». Alvaro, Cecchi, Gallian, Moravia, Vergani, con molti altri, sono legati all'esistenza della rivista di Bontempelli, in nome soprattutto dell'esigenza di una intelligente modernità italiana che sapesse inserirsi nel clima dell'Europa, al disopra di ogni provincialismo scolastico. Assieme al Futurismo, il Novecento è il movimento spirituale più importante che sia nato in Italia in questo scorcio di secolo.

L'EPISTOLARIO DI FRANCESCO GUICCIARDINI

Nel gran Cinquecento italiano, il Guicciardini non codifica solo alcune norme di vita morale o di pratica politica, ma esporta il ritmo della vita interiore: aspetto forse, di quel secolo, non sufficientemente apprezzato. La sua spiegata serenità analitica, che nel processo mentale si identifica con la dottrina del « particulare », gli serve dunque per qualcosa di più che non per utilitarie applicazioni: grazie ad essa, giunge a una conoscenza dell'uomo e a una nozione della storia improntate ad un severo giudizio della realtà, ad un'austera tristezza delle cose del mondo. Nell'epistolario, questo valore psicologico del grande scrittore è più scoperto, più lucente: come accade in genere alle pagine private, vi si ascolta un diretto movimento, ora composto, ora contrastato, degli affetti.

GLI INGLESI IN TOSCANA

Il primo turismo (da grand tour) ha origini settecentesche, e l'Italia è stata da quei tempi meta favorita di questi nuovi tipi di pellegrini, i viaggiatori per diporto e svago fisico e intellettuale. La maggior parte di essi erano inglesi, e lo furono per tutto l'Ottocento e il Novecento, sino alla guerra e alla « austerità ». Ma gli inglesi non si sono genericamente innamorati dell'Italia: salvo rare eccezioni si sono fissati sulla Toscana, Firenze in ispecie. Dai dilettanti settecenteschi a Byron, Shelley, Landor, Elisabetta e Robert Browning, Vernon Lee, Ouida (anche i romanzieri e le romanziere popolari), a D. H. Laurence e Huxley, agli ultimi, che da ufficiali dell'Ottava Armata e prigionieri son finiti turisti clandestini sull'Appennino, è tutta una storia da narrare con le pagine degli inglesi stessi in lode della Fiorita Toscana.

ROSSIGNOL

di Strawinsky

Le circostanze nelle quali quest'opera è stata composta le conferiscono un valore del tutto singolare nella produzione strawinskiana. Infatti mentre il prologo (primo quadro) risale al 1909, in un momento stilistico al quale si devono opere come Feu d'artifice *e* Oiseau de feu, *gli altri due quadri sono stati scritti durante l'inverno* 1913-1914, *cioè dopo le importanti esperienze e le definitive conquiste di* Petruska *e del* Sacre. Rossignol *quindi rappresenta, si può dire, la duplice risultante dell'evoluzione fondamentalmente decisiva che in quegli anni si verificò nella personalità del grande musicista.*

Nel corso dell'attuale nostra stagione lirica, per una fortunata coincidenza, si avrà occasione di dare un ulteriore approfondimento prospettico di tale evoluzione, sempre in sede teatrale: l'ultima opera di Strawinsky Rake's Progress *(nella versione italiana), che confrontata alla prima, appunto* Rossignol, *fornisce ancora una prova del poliforme genio di questo prodigioso e sconcertante compositore.*

LE STAGIONI

Insieme al tema dell'amore, quello delle stagioni canta, nella poesia d'ogni epoca e latitudine, una continuità tenace. E forse nessun altro ha alimentato con tanta ricchezza l'esigenza di tradurre in fatti mitici i fatti della vita quotidiana e le vicende della natura. Addirittura si potrebbe misurare il grado di sviluppo di una civiltà umana dal modo con cui la poesia da essa prodotta si pone in rapporto col tema delle stagioni. Quanto maggiore è la virtù di trasfigurazione, tanto più intensa appare la capacità dell'uomo di porsi come momento autonomo di fronte ai fenomeni naturali. Perciò la produzione poetica che si ispira ai motivi e alle immagini stagionali è ricchissima: e questa serata a soggetto intende ricreare, partendo da essa, le suggestioni fantastiche che vi si sono elaborate lungo i secoli.

VENEZIA, PALAZZO GRASSI

Si è inaugurata in questi giorni a Venezia, nel Palazzo Grassi sul Canal Grande, la seconda Mostra del Centro Internazionale delle Arti e del Costume, col titolo *La leggenda del filo d'oro*. Essa narra la storia della seta dalle origini in Cina alla sua diffusione nell'Impero bizantino, nel Mediterraneo, in Toscana, negli altri paesi europei, fino al XVIII secolo, cioè fino all'avvento dell'industria meccanica.

Ma a questo punto la Mostra conclude con due sale di particolare significato; una dedicata ai ricercatori, a coloro cioè che tentarono di sostituire al segreto della natura il segreto e la meraviglia della scienza, l'altra dedicata al prodotto stesso della scienza, il nuovo filato — chimico — che continua l'antico, simile nella forma e nella necessità, ma nato da un nuovo impeto creativo, da una nuova alchimia, ponendo il cervello dell'uomo là dove ora il gomito di una natura animale.

Vero protagonista della Mostra è dunque il filo: esso inizia e conclude, costituisce il sottile e incantevole fluido che scorre attraverso le 20 sale e suscita dalla sua essenza le immagini del costume umano attraverso duemila anni.

Dalla civiltà cinese, dove quel filo fu prima che altrove utilizzato e legato all'uomo, alla rievocazione delle grandi vie carovaniere — le vie della seta — che dall'oriente portavano la seta all'Europa, all'Impero di Bisanzio, durante il quale il segreto della seta fu conosciuto in Europa, alle fantastiche forme del Barocco, alla grazia del Settecento: è l'intera storia dell'uomo che viene suscitata davanti a noi sotto questo angolo visuale particolare, questa specie eterna della seta che è realmente un attributo dell'uomo.

Al di là di ogni impressione pittorica e di ogni emozione umanistica, la Mostra rappresenta la ricerca e l'esaltazione di qualche cosa di fondamentale e di primitivo, che è come il seme della civiltà, un dialogo costante e intenso dell'uomo con la sua forza segreta e sempre incessantemente espressa.

La Mostra del filo d'oro è una mostra nuova proprio nei suoi principi concettuali e organizzativi: essa è una mostra *umana*.

Se una mostra d'arte dà dell'uomo un'immagine alta ma come trasposta in uno spazio assoluto e irreale, una mostra di costume indica l'uomo nella sua realtà, nella sua veglia attenta; nelle mille glorie del suo abbigliamento quotidiano, il ventaglio, il merletto, la dolce luce d'una carta o uno strumento dalla voce di giglio.

Davanti a questa orma d'uomo noi sentiamo realizzato quello che è l'unico modo per noi di superare il disordine e il naufragio dei valori e delle affinità, e che consiste nel porci di fronte come uomini di fronte a uomini.

In un'epoca dove questo non avviene non può nascere costume. E perciò la formazione di un costume è qualche cosa di assai più importante di tutte le conquiste della tecnica e anche dell'arte.

La rarità di una documentazione è, in una Mostra come questa, assolutamente secondaria alla scelta di essa: la poesia maggiore nasce dall'accostamento degli elementi assai più che dall'allestimento e dalla scenografia. Perciò proprio quelle sale dove sembra mancare la rappresentazione completa di un costume e dove la documentazione si limita a un frammento, un manoscritto, una grazia, la realtà dell'uomo come creatore di forme appare più possente.

Prima e trionfale conquista della nostra epoca è questa possibilità di ispirare a chi lavora, e inserisce la sua esistenza nei rigidi schemi della necessità, il senso di una partecipazione superiore e di un contributo essenziale alla storia: cioè appunto il senso di una creazione.

Questa Mostra è per ciò un insegnamento.

M. Ci.

PSICHIATRIA ESISTENZIALE

(Continuazione dalla 2ª pag.)

[...]esso di castrazione. Invece secondo l'AE si deve ritenere che il salire e il discendere, il volare e il cadere siano dei *fenomeni modali primari della nostra esistenza*, precedenti a qualsiasi concretizzazione contenutistica. Essi scandiscono il tempo del nostro divenire, sono il «Puls des Daseins», il presocratico alternarsi del «verso l'alto e verso il basso».

La filosofia dell'esistenza accentua la profonda *problematicità* di questo e di altri «fenomeni originari» quali l'espandersi e il costringersi, l'aprirsi e il chiudersi, il rischiararsi e l'oscurarsi, il riempirsi e lo svuotarsi, l'esser attratto e l'esser respinto. Di questi fenomeni originari l'AE sottolinea sopratutto la forma, l'aspetto categoriale, meno interessandosi alle loro successive dialettizzazioni, che restano necessariamente secondarie, più o meno mediate (per es. il volo come spirito, prestigio, erezione).

Si può dire che, mettendo da parte ogni contingenza, l'AE vuole determinare la forma, lo stile, l'essenza di una vita. Come dice Franckl (Die Psychotherapie in der Praxis. Wien, Deuticke, 1947) l'AE si differenzia nettamente dalla psicoanalisi per il fatto che rende consci *non* fattori istintivi inconsci ma fattori «spirituali» inconsci. Il suo approfondimento, pur non avendo pretese terapeutiche, agisce sempre, offrendo all'individuo una possibilità di *aprirsi*, di sottrarsi al proprio isolamento, e quindi di rivelarsi a se stesso, di «pensare al passato come ad un sorpassato» (Lavelle).

Certo, l'AE non potrà mai sostituire o soppiantare la psicopatologia classica, poichè essa non possiede nessun criterio per poter stabilire la patologicità delle oscillazioni dei modi del Dasein. Essa quindi, sensu stricto, non potrà mai risolverci un problema clinico di diagnosi differenziale. Ciò nonostante, essa può portare un valido contributo per l'approfondimento delle nostre conoscenze psicopatologiche; per es. circa il problema del *chi* dell'esser-nel-mondo.

L'io, la persona, la personalità, il se mostrano dei modi singolari, più o meno complessi, del Dasein; ma di fronte ad essi l'AE ammette anche una qualità di altri modi: il *tu*, il *si*, il *noi* (plurale e sopratutto duale). L'importanza di queste declinazioni dell'esserci risulta chiara in Binswanger: egli, al posto della *Sorge* heideggeriana, come attributo fondamentale dell'esser nel mondo, pone *l'amore*: l'esserci come esserci-con-un-altro-amando distacca l'Existenz dall'Io, la centra sull'avvenimento capitale della «Rencontre», in cui l'Io e il Tu si congiungono, trovandovi il *loro* significato, il *Noi*: *l'incontro* è un fenomeno incondizionato in cui l'antinomia dare-ricevere perde di senso.

L'antitesi esistenziale dell'essere-nell'amore, è *l'angoscia*, la quale, in quanto incontro col nulla, annullamento dell'esistenza, significa *esclusione* dal valore, dalla possibilità dell'essere-con-l'altro; nella schizofrenia iniziale può esser vissuta in una forma così penetrante come in nessun'altra situazione umana.

L'angoscia è quindi coatta perpetuazione del passato, negazione del divenire. Una certa analogia con l'angoscia potrebbe avere «le sentiment du vide» di Janet, nei nevrotici; questo sentimento però, per l'AE, oltrepassa di molto la sfera timica, riferendosi piuttosto ad una totalità modale. Questa angoscia va oltre l'individuo, oltre il carattere, è l'«angoscia originaria» dell'uomo, quale si verifica appunto nelle depressioni profondamente psichiche, in cui la capacità dell'espansione comunicativa è inibita, in cui l'esserci non è più esserci con qualcuno.

Oggi l'indirizzo esistenzialista, specie quello binswangeriano, si presta ad essere considerato come un tentativo di introdurre in psichiatria elementi ontologici; è qui che va ricercata la ragione di molte diffidenze e critiche, sia da parte di scienzati che di filosofi, perchè nessuna teoria generale dell'essere ha posto nella scienza moderna, cui la filosofia deve soltanto indicare lo spazio e i termini in cui la ricerca empirica possa muoversi liberamente e sicuramente.

Ma in realtà l'AE non è altro che una ricerca psicologica sul modo del nostro esser-nel-mondo; essa ci mostra come a volte sia necessario rinunciare a voler trarre conclusioni, a incasellare in una «diagnosi», cercando di liberarci da ciò che Flaubert chiama «rage de vouloir conclure».

E se l'AE è un atteggiamento che, per alcuni (Minkowski - Psychiatrie et métaphisique in Rev. Mét. et Mor. 52, 3-1947), marca profondamente il destino umano e apre la via a prospettive metafisiche, non c'è da preoccuparsi: ogni ricercatore ha, in quanto esistenza umana, delle esigenze filosofiche, che sono le condizioni stesse del suo poter vedere e del suo poter comprendere: esistere è qualcosa di più che vivere.

Bruno Callieri

ARTE MEDIOEVALE

Continuazione della 1ª pag.

[...]na che nella sua ripetizione, interpretazione o incomprensione assume un tono nuovo. Molto spesso si tratta della disgregazione e quindi della ricomposizione più o meno arbitraria di antichi elementi figurativi che hanno perduto il senso del significato originario.

Avviene come per certe locuzioni di lingue antiche o straniere — il latino delle preghiere — che molto spesso il popolo ripete con la convinzione che contengano non solo il seme di profonde verità, ma abbiano un potere magico o quasi.

E ciò appare evidente anche in quell'«horror vacui» in quella costante fitta reintegrazione di temi, in quel gusto per il caotico ed il confuso che indubbiamente non è privo di fascino anche per noi.

Le oreficerie barbariche — qui alla Mostra è un gruppo di quelle rinvenute a Castel Trosino ed a Nocera Umbra e alcuni altri esemplari fra i più famosi di quella età — lo giustificano a pieno.

Ma ecco che sul finire dell'VIII e al principio del IX secolo corre improvviso per tutta Italia come un senso di rinnovamento. E mentre di quando in quando specie nelle regioni ove erano più vivi i ricordi dell'antico classicismo è chiaro il desiderio di rifarsi a quei modelli talvolta anche per suggestione del neo classicismo ellenistico-orientale, nel settentrione della penisola un tale spirito di rinnovamento è potenziato dai più vivi contatti con le manifestazioni artistiche della cultura carolingia. Della quale cultura più che le proclamate aspirazioni classiciste nel settentrione d'Italia, sembra interessare quell'impeto e quel calore d'espressione che derivano dal vitale spirito di antiche tradizioni ora fattosi capace di sommuovere dal più profondo la stessa ieratica fissità delle immagini bizantine.

L'Altare d'oro di Volvinio «Magister phaber voulvinius», che è nel S. Ambrogio a Milano, lavorato al tempo del Vescovo Angilberto (824-859), è il frutto più alto e splendido di un tale momento della cultura artistica in Italia intorno alla metà del IX secolo.

La stessa imponenza ha costretto a rinunciare a trasferirlo a Parigi in occasione di questa Mostra ma esso è un monumento che non può essere dimenticato.

Splendido in ogni sua parte per la stessa preziosità della materia: oro, gemme e smalti. In esso il pittoricismo dell'arte ellenistica e l'espressionismo nordico si accordano intimamente e ne risulta un'opera perfetta negli equilibri, nella disposizione delle figure entro i riquadri, musicalissima nei rapporti fra vuoti e pieni, estremamente delicata negli sfumati. Un prodigio vero e proprio che le stesse opere lombarde contemporanee o immediatamente successive, tuttavia ad esso perfettamente legate — ed alcune sono state esposte a Parigi — quasi stenterebbero a giustificare. Ma l'Altare d'oro di Volvinio è sicuramente documentato e datato.

Dopo i contributi dell'arte bizantina del giovane sangue barbarico, della stessa cultura carolingia che senza interrompere i logici sviluppi contribuiscono alla configurazione della civiltà figurativa italiana dell'alto medioevo, giunti che si sia all'XI secolo, questa civiltà, pur senza rinunciare affatto all'apporto di ogni nuovo elemento che possa arricchire gli sviluppi, assume nuova indipendenza d'orientamento.

E mentre le forme architettoniche lentamente per secoli depresse nella ripetizione più o meno stanca di antichi modelli si rinnovano in una ripresa quasi improvvisa d'attività edilizia — e così avviene per tutta Europa — pittura e scultura, divenute per esse attivissime, assumono un tono decisamente nuovo.

(Continua al prossimo numero)

Emilio Lavagnino

CURIOSITÀ

NOTTURNI

Con questa lirica, il nostro collaboratore Carlo Martini ha vinto il premio «Roccatagliata Ceccardi».

1.

Dolce la luna quando mite narra
sul muretto dell'orto qualche favola celeste.
Solitudine m'aiuta
a decifrare alcuna segreta orma
di quell'arcano narrare per segni lunari.
Non ho più peso: dolcissima
la notte par m'assuma nel fluire
misterioso agli spazi dell'eterno.

2.

E' l'ora che la cauta lepre al lieve
murmure d'aria della colma luna
muove i suoi passi alla segreta danza.
A questi appuntamenti favolosi
è straniero il mio cuore impallidito,
e la notturna quiete l'aggroviglia
a volte di silenzi paurosi
dove fa grido qualche voce morta.

3.

Quando nei pleniluni i miei cavalli
alzavano nitriti, mi pareva
che un sogno smisurato valicasse
gli spazi. Nel mio letto smaniavo
il filo d'oro dell'aurora, quando
tornava il vento dentro le criniere.
Di quelle primavere m'è rimasto
un'orma che sovente la memoria
m'agita dentro spazi disperati.

4.

Il tempo è lento su di noi: più lieve
della rete posata nella luna
capovolta è il mio cuore abbandonato
a quest'aria di spazi favolosi.

I «PREMI IDI 1952»

Circa la metà di ottobre, a Saint Vincent, svolgendosi il III Convegno Nazionale degli Autori Drammatici, saranno conferiti i Premi annuali dell'IDI per il 1952. Un premio d'un milione di lire sarà attribuito, secondo il noto regolamento, «alla commedia scelta fra quelle che, rappresentate nel periodo corrente fra il 1° luglio 1951 e il 30 giugno 1952, hanno ottenuto maggior consenso di critica e maggior successo di pubblico». Un altro premio di mezzo milione di lire sarà assegnato «alla miglior regia d'una novità italiana rappresentata nello stesso periodo». La Commissione giudicatrice è così composta: Egidio Ariosto, presidente, Silvio D'Amico, Franz De Biase, Achille Fiocco, Gigi Michelotti, Eligio Possenti, Lorenzo Ruggi; segretario, Alfonso d'Alessandro.

CONTROLLO DEL TEATRO POPOLARE

E' stata insediata la Commissione incaricata di coordinare e controllare l'attività delle due Compagnie del Teatro Popolare. La Commissione è composta dall'on. Egidio Ariosto, da un rappresentante della Direzione Generale dello Spettacolo, da Silvio D'Amico, Giuseppe Lanza, Federico Masai (per l'ENAL), Umberto Morucchio, Cesare Giulio Viola; segretario, Alfonso d'Alessandro. Riunitasi in Roma, presso la sede dell'IDI, la Commissione ha già iniziato i suoi lavori, sia per la definizione del repertorio delle Compagnie, sia per la loro formazione e per l'organizzazione della loro attività. Le conclusioni, contrariamente a notizie diffuse da qualche agenzia di stampa, non sono ancora state raggiunte, ma possono ritenersi imminenti.

IL CONVEGNO DELL'ISTITUTO INTERNAZIONALE DEL TEATRO

In previsione della Conferenza UNESCO, che si svolgerà a Venezia dal 22 al 29 settembre, l'ITI (Institut International du Théâtre) ha convocato nella stessa Venezia, per i giorni 19 e 20 settembre, i rappresentanti per l'arte drammatica di tutte le Nazioni interessate. Scopo della riunione è lo studio preventivo dei problemi che la conferenza UNESCO tratterà, nell'ambito del teatro, e particolarmente di quelli relativi alla «libertà dell'artista», alla disciplina degli scambi teatrali internazionali e ai giovani autori. Al Convegno dell'ITI parteciperà, per l'Italia, una Commissione composta da Egidio Ariosto, Ugo Betti, Francesco Saverio Cilenti, Silvio D'Amico, che presiederà la riunione, Vincenzo Torraca, Cesare Giulio Viola. Il Convegno nominerà a sua volta una delegazione che partecipi ai lavori della Conferenza UNESCO.

APPUNTI PER UNA STORIA DE «LA VOCE»

Continuazione della 1ª pag.

[...]prie alla giovinezza che anela ad ogni costo alla battaglia, e ad ogni costo vuole ammonire, vuole insegnare, vuol «mettere a posto» gli uomini. (Qui mi balena un sorriso di Montaigne...). Comunque la *Voce* fu realmente, nei suoi primi anni, una «folata irrompente di ossigeno nella vita spirituale d'Italia» (Stuparich). «La *Voce* non è cosa artistica: è lotta a pugni; è mare in burrasca»: Slataper; che scrive a Prezzolini: «Voglio che la *Voce* sia viva come uno schiaffo».

I vociani «furono dalla parte giusta, videro molte cose e ne scoprirono altre. Furono i primi in Italia a saper gridare. Gridare non come un maestro che provi il proprio sdegno o come grida l'auriga eretto su un finto cocchio (perchè la nostra tradizione era ricca e aveva anche questo); ma come gridano gli uomini, i quali, contro una opinione letteraria corrente, non possono sempre parlare piano»: Pintor.

Ardengo Soffici («un credente nell'arte: soltanto in questa sentiva salvezza e certezza», Hermet) scriveva contro l'Italia che dimenticava i propri grandi artisti — «veri artisti viventi» — agli stranieri: Segantini, Rosso...

Piero Jahier, uno dei più scabri e sensibili collaboratori della *Voce*, scriveva, parafrasando certo tono whitmaniano-papiniano di moda in quei giorni: *Chi è salito più alto? perchè io voglio scendere quando è salito.* «Scendere», cioè farsi più umani; più vicini all'uomo, alla sua speranza, alla sua fatica, alla sua solitudine, al suo dolore. Ecco dichiarata la polemica «umana» della *Voce*, che fondava il proprio sentimento nazionale sulla volontà di rinnovamento morale: e lo subordinava al sentimento di umanità, affermando che per valere come italiani bisognava prima valere come uomini, migliorarsi come uomini, umilmente e attentamente, realisticamente: fuori di ogni retorica parolaia. «La passione non si contenta della parola povera e consumata di tutti i giorni, ma cerco la più pungente o la più dolorosa», Prezzolini.

Jahier: «pochi hanno parlato dei poveri col sentimento con cui ne ha parlato lui» (Angelini) «Ebbe il dono di sentire in ogni Atto la sostanza di un Rito» (Cecchi). Jahier aveva scoperto in quei giorni Paul Claudel: «Quest'uomo ha qualcosa da dire alla nostra generazione. Poichè tutti siamo artisti, essendo dello stesso seme; soltanto, ci sono delle erbe su cui striscia il passo, — e gli alberi, gli alberi tremendamente immersi nel cielo». Nota lo Spagnoletti: «Il trascendente che per Claudel è unica luce direttiva, per Jahier appare come nudo e fremente motivo ancestrale da patire segreto, lasciando che l'anima vi si accordi in stato di innocenza». Ma certi suoi toni claudelliani non piacevano a Serra: «Quel Jahier che si tortora negli stampi claudelliani mi annoia e mi irrita». E questo claudellismo non piaceva nemmeno a Boine: «Il respiro claudelliano lo senti un po' troppo sontuoso e cattolico per la scarsità del suo petto evangelico». Ma il crucciato ligure tante cose ammirava in lui, in questo «montagnardo sereno»: «C'è proprio il Mombianco e il Monviso per sfondo a tutto quello che dice: certa robustezza certa fortezza nutrita d'antico! certa nobiltà dolorosa, certa umanità provata che non cede e non geme!»: «si sente un poeta in catene ed un uomo che soffre».

•

La *Voce* frustava senza pietà i falsi sacerdoti (gli uomini inutili e pericolosi di ogni tempo). Additava al disprezzo i falsi altari. Denunciava lo accademismo polveroso. Molti equivoci denunciava. La «mistica», ad esempio. («Mistica», «mistico»; parola buia, parola cieca», Boine). Questa parola veniva in quegli anni, per un pigro equivoco, falsata e deviata dal suo originale, profondo significato; e il suo abuso diventava sorgente delle più nebbiose confusioni di vita interiore e di cultura. Di mille qualitadi e colori erano questi «mistici»: mistici esteti, mistici teosofi, mistici occultisti, mistici protestanti, mistici buddisti, mistici taoisti, mistici islamofili, mistici assoluti, mistici relativi, mistici effettivi, mistici speculativi, mistici asceti, mistici gaudenti, mistici eremiti, mistici sociali: mistici maschi, mistici femmine, mistici nè maschi nè femmine, mistici vegetariani, mistici epuloni, mistici semi-cristiani, mistici pseudo-pagani... La *Voce* prese contro questo «equivoco» una posizione chiara e risoluta. («E' una preparazione la nostra di contenuto morale serissima», Slataper).

(Continua al prossimo numero)

Carlo Martini

L'orchestra sinfonica di Roma della Radio Italiana, collaborerà anche quest'anno a fianco dell'orchestra sinfonica del Teatro La Fenice, a svolgere il complesso lavoro del Festival Veneziano. All'orchestra della Radio Italiana sono affidati due concerti: il primo diretto da Fernando Previtali e dedicato ad autori italiani contemporanei, presenterà in prima esecuzione assoluta la *Tartiniana* di Luigi Dallapiccola, Tre studi per la Via di Colombo, di Riccardo Nielsen, un concerto per orchestra di Mario Peragallo, un concerto per violoncello e orchestra di Cesare Brero, un concertino di Franco Donatoni. Il secondo concerto, dedicato alla Scuola francese contemporanea, comprenderà un recentissimo concerto per Clavicembalo e orchestra di Frank Martin, il concerto per Marimba, Vibrafono e orchestra di Darius Milhaud, per il quale è stato chiamato a sostenere la parte di solista il più celebre solista di Marimba e Vibrafono, Jack Conner. In questa serata è prevista anche la prima esecuzione in Italia del concerto per onde Martenot e orchestra di *Jolivet*.

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 37 - ROMA, 14 SETTEMBRE 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63096

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

QUALITÀ E QUANTITÀ IN BIOLOGIA

Non ci è stato difficile sostenere che senza spirito intuitivo esiste, in biologia, scarsa possibilità di un reale progresso, soprattutto nel tentare vie nuove: è un'asserzione, del resto, che trovo presso a poco ugualmente espressa per le altre scienze sperimentali e, financhè, per le scienze matematiche, dove si poteva supporre che il rigore logico deduttivo fosse sufficiente in molti casi (e qualche volta lo è) a raggiungere risultati di grande interesse.

Ma questo è possibile, e altri lo ha riaffermato di recente, laddove il campo delle idee è stato lungamente agitato e c'è rimasto un margine di sfruttamento razionale; ed anche in biologia è possibile uno sfruttamento, o, se non vogliamo adoperare questa antipatica parola, diciamo un'ulteriore elaborazione dei dati raccolti, sia dall'osservazione in Natura, sia da quelli della ricerca sperimentale: questa ulteriore elaborazione può assumere vari aspetti; ma ora vogliamo considerarne uno solo, che ci serve, in questo fugace esame degli indirizzi della biologia moderna, a prospettarne uno che tra tante luci può anche proiettare fastidiose ombre: e alludo alla tendenza quantitativa della biologia.

E' quasi un secolo che il calcolo matematico è entrato in pieno nei problemi biologici; Quetelet, Galton, Pearson, Volterra e tanti altri, specialmente nello studio della variabilità fluttuante, profusero l'acutezza del loro ingegno nello sceverare col calcolo particolari aspetti o manifestazioni di processi vitali. E mi basta aver citato questi nomi per richiamare vari e fondamentali capitoli della biologia. E del Volterra desidero, ora, ricordare non soltanto le sue teorie sulle fluttuazioni del numero di individui in specie conviventi, che condussero alla sua teoria matematica sulla lotta per l'esistenza (1927), ma anche un più antico articolo, pubblicato sull'Archivio di Fisiologia del 1906, in cui veniva auspicata una maggiore applicazione della matematica alle Scienze biologiche e sociali, e l'osservazione del Volterra era opportuna e saggia. Vito Volterra non ignorava che fin dal nostro rinascimento scientifico, specialmente da Leonardo e da Galilei, l'applicazione delle scienze, cosidette esatte, alla biologia, aveva schiusi immensi campi resi poi sempre più fecondi, e nel suo discorso alla ricostituita Società per il progresso delle scienze, mirava a riaffermare il valore di un principio che temeva non fosse sufficientemente sostenuto: il grande matematico vedeva sì la luce, ma non le ombre, a cui accennavo, e che a quel tempo, del resto, non si erano così addensate.

Da quegli anni, ormai lontani, non sono mancate nuove ardenti voci ammonenti di rivolgersi fiduciosi agli studi quantitativi nel presupposto (questo è il centro della questione) che la qualità bisogna risolverla come quantità. Soltanto allora, si dice, i biologi potranno fare della «vera scienza».

C'è da sorridere, con tutto il rispetto verso tante degne persone, pensando ai dettami di coloro che s'illudono di possedere, e per argomenti a loro in molti casi estranei, la «vera scienza». Purtroppo, mentre il calcolo matematico in alcuni argomenti, nello studio delle manifestazioni energetiche, ad esempio, e nello studio della variabilità, ha dato grandissimi risultati, in altri argomenti non ha potuto penetrare nell'intimo del problema biologico; questa conclusione, senza dubbio, può riuscire fastidiosa ai sostenitori di una determinata tendenza, ma, fortunatamente per la nostra tesi, non appariva assurda a qualche sommo fisico e matematico, come il Planck, che argutamente affermava che troppo spesso fisici e matematici vogliono interferire nelle questioni biologiche, senza prima assicurarsi se il ponte che essi costruiscono poggi su due piloni ugualmente ben resistenti: l'immagine così suggestiva di Planck mira a mettere in risalto come troppo spesso, l'applicazione dei metodi quantitativi è priva di significato, perchè inadeguata ai fini biologici che si vogliono raggiungere.

Non è certo il caso di spendere parole per dire che siamo ben lontani dal voler combattere i metodi fisici, chimici, o anche, il controllo matematico, dove è possibile, alle questioni biologiche: quel pochissimo fatto nel campo scientifico ci protegge da tale sospetto. Vogliamo soltanto rimettere in giusta luce, e ricordarlo a coloro che ne sono divenuti immemori o mai ebbero la fortuna di accorgersene, che si può, tenendo di mira la qualità biologica, raggiungere risultati vistosi o fondamentali pur prescindendo da ogni valutazione quantitativa. Questo risultato può essere, poi, approfondito o integrato con tutti gli altri metodi d'indagine.

E' la qualità biologica, con le sue reazioni e regolazioni vitali, che può essere cimentata in svariati modi, e le cui risposte permettono, e così hanno permesso, di approfondire i problemi della vita. Queste reazioni e regolazioni vitali hanno un loro valore conoscitivo, pure se relativo, anche al di fuori di altre valutazioni: in questo peculiare processo conoscitivo l'intuizione ha un'influenza predominante, anche se va, poi, severamente controllata. Anche quando non sappiamo che cosa è di intimo una qualità biologica, sappiamo, tuttavia, che è quello che si esprime come organizzazione biologica e che può essere direttamente cimentabile. E' puerile sofisma, o è semplice artificio polemico, voler sostenere che la qualità vitale è misurabile perchè sempre si svolge con fenomeni fisici e chimici. D'accordo, ma solo in parte, e se ammettiamo che così possiamo misurare determinate manifestazioni vitali, il cui studio non vogliamo svalutare, ma moltissime, e tra le più fondamentali proprietà della vita, si sono conosciute con metodi biologici (compresi gli stimoli fisici e chimici), con l'osservazione e l'esperimento biologico, stimolanti le proprietà regolative della sostanza viva, dall'uovo all'organismo adulto: quasi tutte le grandi scoperte biologiche, e proprio quelle che hanno saggiato le proprietà causali, si sono conseguite con questi metodi: dalla meiosi alla fecondazione, dall'ereditarietà all'immunologia, dalla dottrina cellulare all'embriologia comparata e sperimentale, e con le grandiose scoperte sugli organizzatori e le proprietà induttive; dallo studio comparativo delle infinite forme dei viventi, a quello teorico e pratico dell'endocrinologia: infine, proprio le osservazioni sulle competizioni biologiche, iniziate da Pasteur, schiusero la via alle prodigiose conquiste degli antibiotici. E non è certo il caso di annotare o ricordare quali e quante conseguenze benefiche l'umanità abbia tratto dalle ricordate conquiste biologiche.

Ma, allora, come spiegare questa svalutazione o misconoscimento dei metodi puramente biologici da parte di una determinata corrente di studiosi? Costoro possono essere facilmente individuati: sono quelli che artatamente vogliono vedere nella «qualità» biologica, e perciò la combattono, qualcosa di mistico o di trascendentale, sotto il manto del risorgente neo-vitalismo di Driesch: ma lungi dall'essere un'entità astratta e irraggiungibile, la qualità biologica è l'espressione concreta dei molteplici aspetti che può assumere il maggiore o minore differenziamento che si riscontra nei diversi gradi dell'organizzazione; questa considerazione, e senza rinunciare ad altri procedimenti o tecniche, consente tante impostazioni sperimentali, dipendenti, naturalmente, da un'opportuna preparazione e da una chiara intuizione. Non va dimenticato che Driesch, indipendentemente dalle disquisizioni teoriche, è stato uno dei più grandi sperimentatori della Biologia moderna e uno dei fondatori dell'embriologia sperimentale. E' da lui che ebbe inizio lo studio qualitativo della regolazione dell'embrione, quando cellule embrionali isolate produssero, ognuna, un embrione ben conformato; si mostrò così nel modo più eloquente la bontà di un metodo che non è legato a nessun preconcetto o pregiudizio e che può fare a meno di ogni congettura trascendentale.

Ed è quello cui essenzialmente dobbiamo mirare: lo studio della qualità biologica risponde ad una realtà obiettiva e non limita nessun'altra possibilità di ricerca, così che studio qualitativo e studio quantitativo possono integrarsi, mai debbono essere considerati antitetici; ma come abbiamo già accennato, riferendoci agli insuperati modelli di Mendel, (*Idea* n. 31) l'indagine quantitativa, in biologia, può assumere valore soltanto se associata a quella qualitativa: basta qualche altro esempio.

Un noto matematico inglese, il Galton, cugino di Darwin, pensò di poter dimostrare statisticamente l'eredità della selezione darwiniana, e quindi dare la dimostrazione matematica della teoria dell'evoluzione: Galton credette di raggiungere il suo asserto con i dati riguardanti 205 coppie di genitori e quelli relativi a 930 figli dei due sessi, formulando le due leggi della regressione e dell'eredità ancestrale: ma oggi sappiamo che i dati raccolti da Galton senza discriminazione biologica non erano omogenei e quindi le conseguenze che se ne erano tratte furono da respingere: furono le ricerche sperimentali sull'ereditarietà nei fagioli, ben più dimostrative, del famoso botanico Johannsen a darne la documentazione, Johannsen intuendo che i calcoli di Galton fossero inficiati da

Continua a pag. 5.

Giulio Cotronei

SOMMARIO

Letteratura

Storia-Scienza-Arte

Teatro-Musica

LE RADICI DELL'EUROPA

Se è vero che la storiografia nasce dalla storia e conduce alla storia; se è, crocianamente, vero che l'attività storiografica sorge da un problema morale, suggerito dall'azione, ed è preparatoria all'azione: non istupisce, allora, che gli eventi della guerra guerreggiata e le vicissitudini della guerra fredda, quanto più hanno contribuito a spezzar l'Europa, e a sostituire l'unità con un continente dimidiato e un sistema atlantico, tanto più abbiano, correlativamente, contribuito ad imporre alla meditazione storiografica (degl'inglesi, almeno) il problema delle origini e radici dell'Europa, della genesi ed unità della nostra civiltà occidentale.

Oltre la cortina di ferro esiste, storicamente, non un'altra Europa, ma un'immagine o illazione diversa della nostra medesima Europa. Questo è il merito e il portato politico-pratico, il valor etico-civile della storiografia «europeistica» della più recente Inghilterra, tanto nelle sue forme e formule cristiano-cattoliche quanto nelle sue forme umanistico-classiche. Di quelle, sintesi ed espressione insigne è l'opera del Dawson; di queste, l'opera del Baynes e del Toynbee: rinnovatori, per un verso, della storiografia bizantina, e, superatori per altro verso, del carattere tra angustamente politico-nazionale e letterariamente accademico-epico che la storiografia britannica ebbe, in genere, nel secolo scorso (quand'anche i Carlyle e i Seeley, sotto influenza hegeliana e germanica, guardassero profeticamente a teorie, etiche, fatti e metodi d'oltre Reno), e ha conservato, in questo ancora, grazie al Trevelyan e al Feiling.

Che le aberranti utopie avveniristiche, le profezie fantasmagoriche alla Wells agissero sul primo e deteriore Toynbee, il cui umanesimo, perciò, è di marca, almeno alle origini, positivistico-scientifica, notò, con la sua consueta acutezza polemica, il cattolico-convertito Christopher Dawson; e nessuno vorrà certo negare. Nemmeno si vorrà, peraltro, disconoscere il progressivo superamento, in Toynbee, di questo suo originario connotato e carattere: la sua progressiva comprensione della positività storica del fatto cristiano; donde il valor nuovo e non caduco della civiltà che esso inspira, a paragone delle altre innumerevoli, diligentemente elencate e giustapposte, in una sterile completezza classificatoria, da ormai tardivo *scientiste*. L'ultimo Toynbee è, quindi, forse meglio in grado del medesimo Dawson d'intendere anche il problema dell'unità europea, spoglio di quegli elementi di polemica antisovietica che, quasi inevitabilmente, lo scoloriscono, presso di lui e negli altri a lui simili.

Il ritratto che dell'Europa il Dawson delinea, nel volumetto recentissimo, programmaticamente intitolato «Intender l'Europa» (London, Sheed & Ward, 1952, 16 scellini), se ha, invero, il merito di ricercar l'unità del nostro Continente non in una società di Stati, non in una comune esperienza politica, quali possono essere oggi la N.A.T.O. e domani l'eventualmente costituenda Comunità di Strasburgo, ma in una comune civiltà ed esperienza etica, identificabile, forse, e dall'autore comunque identificata, con la *Societas Christiana* e la Chiesa del Medio Evo, ha, per altro verso, il grave torto di cercar dalla storia comune del Continente, perchè *ex hypothesi* negativo e condannabile, tanto lo statalismo laico del Rinascimento quanto il grande moto ottocentesco del liberalismo e della nazionalità.

Quest'errore di prospettiva, onde anche non pochi liberali britannici, della scuola di Fisher, vorrebbero condannare, o deprecare, l'avvento degli Stati nazionali del secolo scorso, perchè breve fu, o sarebbe, il trapasso dalla nazionalità al nazionalismo, e dell'avvento dello Stato libero all'atteggiamento dello Stato attivistico e totalitario, grava, polemicamente, anche sul volumetto del Dawson, insieme con l'altra, in sè giusta, ma partigianamente oltre il lecito accentuata, rivendicazione del retaggio cristiano dell'Ungheria, Lituania e Polonia, epperò della loro appartenenza storica all'Occidente: alla quale rivendicazione quindi consegue l'inferenza della necessità d'un'abrogazione, per così dire, meramente cristiano-cattolica della cortina di ferro, e dell'esclusione dell'Unione sovietica dall'Europa.

Appunto a correggere tale storture storico-storiografica, insieme frutto e origine d'un atteggiamento di politica cattolico-conservatrice, (l'atteggiamento di chi vede, oltre le frontiere del *Reich* germanico e della marca orientale, a un tempo anti-tedesca e anti-russa, la barbarie asiatica, l'orda tartara da tener a freno; continuando per altre vie la missione dei cavalieri teutonici, cui si richiamano, e da cui ripetono la propria giustificazione e funzione, i novissimi *Junker*); dunque, a restaurar nella verità dell'accaduto le origini unitarie della cultura europea, di qua e di là dalla cortina, mira l'opera storiografica del Toynbee, del Baynes e di quanti al loro esempio si ispirano. In ispecie, la egregia schiera di studiosi, dal Tarn al rettore di Harrow, dal Runciman al Sutherland e al Dvornik, che Michael Huxley ha raccolto intorno a sè, per la redazione comune, a saggi staccati, d'un volume unitario. Anche esso — come il libriccino del Dawson, coevo nella pubblicazione, ma sostanzialmente posteriore nel concepimento — ha un titolo programmatico: «Le radici dell'Europa» (*The Root of Europe*; London, Chatto & Windus, 1952, 15 scellini).

Tecnicamente, «studi sulla diffusione della cultura greca», i diversi capitoli tendono, per un verso, a integrar la tesi del Dawson, purgandola dei suoi errori metodico-passionali; per altro verso, invece, a continuar ed estendere quella concezione della grecità di umanesimo storico, e non di classicismo mimetico-paradigmatico, che, soprattutto grazie al Tarn, prevalse, non senza suggestioni germaniche, ma con una tutta indigena e indipendente consapevolezza delle posizioni teologico-protocristiane del primo Droysen, sul principio di questo secolo; e ha, da allora, costantemente mirato a collegare la civiltà greco-ellenistica alla civiltà bizantina e alle civiltà posteriori del Medio Oriente partico, arabo e indiano.

Se non che, mentre, in proprio, il Tarn non si spinse, a così dire, oltre l'India, e in questo saggio sostanzial-

Continua a pag. 2.

Piero Treves

SIMULACRI E REALTÀ

LEUCEMIA DEL TEATRO

I cinquantamila rubli li ha intascati un cinese, per una commedia che la commissione del premio Stalin, in mancanza di meglio, ha scelto, facendo chiaramente intendere che i commediografi russi son privi di vena e che nessuno dei loro lavori meriti l'attenzione del pubblico.

E' il secondo anno che gli autori russi rimangono a bocca asciutta, giacchè l'ultimo premio fu assegnato nel 1950.

Quali le cause di questa malattia del teatro?

L'assenza di conflitti passionali, dice qualcuno. Una singolare teoria, qualche anno fa, fu enunciata da coloro che hanno il dovere di vegliare sulla purezza della fede. La commissione drammatica dell'Unione fece sua questa teoria e fece intendere agli autori che urti e contraddizioni eran enfisemi capitalistici, e non potevano, senza falsare la vita, comparire nell'arte drammatica sovietica. Il conflitto presuppone i due termini bene e male. Ma quale pessimista potrà davvero trovare il male nella vita sovietica? Al massimo, se qualche increspatura si fosse voluta cogliere, bisognava trovarla tra il bene e il meglio. Così fu detto, e senza che l'ironia facesse un solo starnuto.

Gli effetti di questa edenica visione furono il silenzio dei migliori autori, per cui sono stati verberati qualche tempo fa da un indignato critico che ha parlato nientemeno di sciopero dei migliori e di un lavoro senza respiro per laccare la realtà, da parte dei mediocri.

Ma sotto la lacca, come sotto la neve, il pane!

GEMELLI, MA NEMICI

La libertà e il linguaggio hanno la medesima fede di nascita: nacquero insieme. Un bel giorno, senza dubbio, per l'onore dell'universo. Fratello e sorella, come avviene anche nelle migliori famiglie, cominciarono a conoscere prima gli screzi, poi caddero nei malintesi e infine in aperto conflitto. La libertà accusò il fratello d'insincerità e il fratello si rivalse con l'accusa di procacità. Il linguaggio umano è espressione volontaria e quindi può cadere in tutti i peccati di cui si contamina la volontà. La malafede, anzitutto e cioè la discordanza tra la realtà interiore e la sua espressione. Si vanta il linguaggio — dice la libertà — di essere articolato, e cioè separa e riunisce i suoni alla stessa guisa che il pensiero separa e riunisce le idee. Ma è iscritto in questo potere appunto la sua insincerità, perchè induce spesso a far scambiare l'idea con il segno, con tutte le contaminazioni che ne conseguono. Oppone il linguaggio che lui e lui solo apre l'accesso ad un mondo più reale del mondo stesso delle cose. Pretende di più anzi: pretende di essere l'affrancatore della libertà. Chi cerca di produrre l'accordo delle coscienze diverse?

E' a questo punto che la libertà taglia corto e fa intendere che i suoi diritti essa li dà a chi vuole e che è salutare molte volte imbavagliare il linguaggio. Ecco perchè ogni tanto c'è bisogno di proclamare la libertà di parola.

Tutto questo dissidio tra i due gemelli e questo affrontarsi cainesco per eliminarsi a vicenda. Il linguaggio spesso spegne la libertà, e la libertà spesso rende mutolo il linguaggio. E dire che nelle loro vene scorre lo stesso sangue.

PARLA GOETHE

«Che io abbia raggiunto gli ottantadue anni può essere forse imperdonabile. La gioia che ho avuto è stata però minore di quanto lei creda. Ha ragione: ho avuto sempre un grande desiderio di sopravvivere, ho sempre temuto e combattuto la morte. Sono convinto che la lotta contro la morte, la volontà assoluta e ostinata di vivere è lo stimolo che ha fatto agire e vivere tutti gli uomini eminenti. E che infine si debba morire ho dimostrato, mio giovane amico, così rigorosamente come se fossi morto quando andavo a scuola. Se può valere a giustificarmi, vorrei ancora dire che la mia natura conteneva molti lati infantili, molta curiosità e voglia di giocare, un gran desiderio di sprecare il tempo. E allora ci ho messo parecchio per capire che a un certo momento il giuoco doveva cessare».

Queste parole Hermann Hesse fa rivolgere da Goethe al protagonista del Lupo della steppa, *il quale lo aveva visto in sogno, piccolo e impettito, con una grossa decorazione a stella sul petto: «Pareva fosse ancora al governo, ricevesse ancora udienze, controllasse ancora il mondo dal museo di Weimar. Infatti, appena mi vide, mosse la testa di scatto come un vecchio corvo...».*

Accordate ora per gustare tutta la tinta acre dell'ironia, quell'infante, avido di giuoco con lo scatto del vecchio corvo, disegnati nello stesso medaglione. Ma non fermatevi lì. E se avete conosciuto uomini che hanno in mano il bastone del potere, vi ricorderete che quello scatto di vecchio corvo è gesto della specie tanto è comune e meccanico.

E' bello però vedere nel vecchio corvo sempre un pulcino.

Varius

RITRATTINO DI BARILLI

Barilli giovane

Stralunato, patetico, più figura geometrica che umana, Bruno Barilli è apparso per troppo tempo l'enigma della letteratura italiana. Ma la sua scrittura non è un geroglifico, e la sua umanità, anche se misteriosa, è tutt'altro che maledetta. Il segreto di Barilli è un antico segreto nella nostra tradizione letteraria: quello della lingua, anzi del *linguaggio*, per meglio intenderci e questa volta in maniera definitiva. La fantasia dello scrittore si risolve per immagini, nutrita e riscaldata ad alta temperatura da una lunga strana e approfondita memoria di vita anteriore; tuttavia le immagini sono saldate da uno stile prestigioso, anzi medianico. La linfa che circola nei costrutti sintattici è linfa delle radici, *amara* e dolce, tonica. A rileggere le pagine che Bruno Barilli raccolse per le edizioni di Carabba (B. Barilli, Parigi 1938) in un volume illustrato da sedici disegni della figlia Milena, l'attenzione del critico è *calamitata* dai paragrafi dedicati alle lingue italiana e francese: «L'italiana è una lingua sincera e poetica, ma ritrosa e senza praticità. Non si lascia sfruttare, nè ridurre in briciole. Con essa non si fa mercato. Senza la ritrosia che la protegge, la nostra lingua avrebbe raggiunto il Polo e l'Equatore; invece l'italiana, la lingua più bella di tutte, è rimasta quasi sempre tappata in casa, pudica di modi e di costumi. Ci vuole un cuore filiale, mille precauzioni e un sentimento fortissimo per smuovere dal fondo i suoi vocaboli prodigiosi, per trarre fuori questa lingua timorosa e devota.»

Ci siamo: l'atto di fede di B. Barilli non poteva essere espresso con più devozione e umiltà. Ogni scrittore autentico *inventa* un proprio linguaggio, ma in questo perenne invenzione quanta dedizione ed amore per la lingua madre della grande tradizione!

Perchè Barilli fu scrittore popolaresco, [illegible] e lucido, epigrammatico, tuttavia [illegible], castissimo, e di modi e di [illegible] italiano sino a rasentare il «letterario». Quanta fatica gli sia dovuto costare quella sua poeticissima e dura prosa, soltanto pochi esperti potranno sospettarlo, ma l'ipotesi sarà sempre lontana dalla realtà. Quelle immagini [illegible] ed ariose, quei legamenti naturali per l'estro che li proponeva, quelle trovate che risolvevano le pause in duetti musicali, quell'aggettivazione cruda e [illegible] che stava esattamente sul sostantivo come la pelle sul corpo [illegible].

Barilli, più che scrivere, incideva, ma le sue *annotazioni* risultano lapidarie: [illegible], e i suoi sogni hanno una coerenza magica di apparizioni, con lo [illegible] di incredulità e di stupore che le apparizioni comportano come i miracoli. Le visioni, le metamorfosi, viaggiare: e il suo battello era sempre un vascello-fantasma; dai suoi viaggi ha [illegible] riportato quella luce patetica [illegible] quel riflesso senza fondo degli [illegible] che, lui vivente, lo trovava [illegible] di ritorno dall'aldilà; e la [illegible] quella luce incolorava, quel riflesso captava con un procedimento [illegible] soprannaturale. Barilli [illegible] a memoria, come uno che [illegible] da un sonno durato troppo [illegible]. Quando guardava, intravvedeva spettacoli e prodigi, e la natura lo esaltava, ma più le invenzioni degli uomini, la loro ferocia micidiale e innocente, le loro tragiche allucinazioni.

Eppure — anche se a prima lettura non si scopre — il linguaggio che Barilli adoperava è freddo, di una spietata precisione, senza ruggine di retorica: barocco se si vuole, ma di un barocco purissimo senza incrostazioni. Il calore interno è graduato da resistenze accanite. Badate che la materia bizzarra che il *nostro* ostentava di prediligere, non è dovuta all'estro ma al caso: Barilli ha assistito a numerose catastrofi di costumi, e non si preoccupava di censurare gli uomini: viaggiando, si è imbattuto in manie, in mode, in sopravvivenze ostinate, in furori musicali, e la sua sensualità ha ribattuto o ha corrisposto, a seconda dell'umore o dell'occasione. Ma il suo era un gusto sicuro, tranquillo, classico, anche se sperimentava procedimenti ispirati al macabro.

Si parlerà di un'«ars poetica» barilliana, dove il famoso istinto andrà a farsi benedire; Barilli aveva vocazione ma la sua prosa era *lavorata* a fuoco lento, aveva slancio naturale, ma non ignorava nessun artifizio del mestiere, era dentro la tradizione anche se la *rompeva* ad ogni tentativo come tutti i grandi scrittori. E vorrei che i lettori comuni e volgari che lo osteggiavano, riuscissero a comprendere che meglio di Barilli è difficile scrivere, con un rigore più puntuale, una scelta più evidente, un'adesione casta e appassionata ai modi e ai costrutti della vera lingua italiana. Riflettendo che il nostro era uno scrittore sensualissimo, di sensi aperti, di fiuto infallibile, il nitore della lingua che adoperava dovrebbe rappresentare un passaporto di enorme significato. Poichè l'impresa più ingrata e meno evidente nelle cose dell'arte è il saper mitigare, smorzare, respingere la propria sensualità.

Che risultato curioso! Io difendo Bruno Barilli, e mi servo del genere polemico, sfiorando l'apologia. Pessimo metodo, questo dell'imposizione. Ma niente vale aspettare, poichè le opere di Barilli sono disperse nei giornali, e chissà mai quando si ripresenterà l'occasione di riparlarne con un degno pretesto.

Barilli ha una stretta parentela con Baudelaire e Poe, scrittori stregati e macabri, quanto si voglia, ma sempre molto più umani che infernali. Se ha fatto rivivere le statue di cera o ha decantato la musica e il ballo dei negri o ha finto di compiangere la decadenza del *Moulin Rouge*, Barilli badava al clima, all'evocazione, ai mostri che vi si agitano, per toccare il fondo maledetto di quella umanità mascherata e truculenta, minata da malattie misteriose, da istinti mistici, da canzone e febbre immonde.

•

Barilli partiva, ritornava, aveva fatto un viaggio. Il suo corpo odorava come il legno di una nave. Raccontava del negro divorato vivo dalle formiche, descriveva il baobab, portava con sè dischi incisi di [illegible] e [illegible] melopee.

Camminava sul selciato della città e non sapeva dove poggiare i piedi: si rifugiava nel caffè, si nutriva di creme e frutti, e trafficava sulle parole confuse degli appunti, si sforzava di ricordare come in Olanda il mare occupi un livello più alto delle case. Tutto quello che ha intravveduto, non era che effimero miraggio. Rimangono le luci speciali e funeste dei cieli e dei mari del mondo.

E nessuno, tuttavia, lo supererà nel costruire città, isole, paesaggi, nell'inventare continenti, con un lavorio minuzioso ed assurdo di frasi brevi e spezzate, di parole che sembrano nuove e originali e sono antichissime e logore; situate in un ordine inconsueto, liberate dalla schiavitù delle cadenze monotone. Parole che sembrano scoperte per la prima volta, «vocaboli prodigiosi smossi dal buio della forza di un sentimento fortissimo, con cuore filiale».

R. M. de Angelis

Arte Messicana (v. Idea, n. 36)
Periodo arcaico superiore olmeco (500-100 a. C.): Il Lottatore

LOUIS LE CARDONNEL

Il Le Cardonnel non è sfuggito ai pericoli incombenti nel campo critico su ogni scrittore che abbia posto la propria voce al servizio di determinati ideali o correnti di pensiero. Consenzienti o no, più o meno in buona fede, i critici sono portati, nella migliore delle ipotesi, ad arrestarsi al contenuto ideologico dell'opera, nella peggiore ad asservirla a motivi di polemica e di propaganda. Si pensi al nostro Manzoni, per esempio, salvato però oggi, in Italia, e dalla sua stessa grandezza e dalle più larghe possibilità di una critica affinata dall'insegnamento crociano. Nel caso del Le Cardonnel è significativa la breve prefazione che Bernanos scrisse per il libro del Christoflour nel 1938 (R. Christoflour: *L.L.C., pèlerin de l'invisible*, Paris 1938), in cui, definita con espressione senza dubbio suggestiva ed esatta la vita del Poeta («Une vie de Prêtre-Poète, double prédestination à la solitude et au malheur»), l'incorreggibile polemista non sa astenersi da motivi contingenti e personali, assai lontani dal tema dell'opera che dovrebbe presentare («l'enfance contre les Demi-Dieux totalitaires», «souffrir pour l'Eglise et souffrir par l'Eglise»).

A ragione dunque il Cordiè in un saggio già pubblicato altrove e ora raccolto in un libro (C.C.: *Due epigoni del Simbolismo francese: Albert Samain e Louis Le Cardonnel* - Milano 1951), osserva che «non vale anticipare giudizi sulla validità o meno di una poesia religiosa nell'autore dei *Carmina Sacra*, se non si tien conto di quanto è senz'altro poesia, *stricto sensu*».

Il Le Cardonnel poi fu figura tale da attirare l'attenzione del lettore da un lato sullo scopo edificante della sua poesia, per la sua qualità di sacerdote e la sua concezione del *Poeta-Vate, Poeta-fede*, e da distrarla, dall'altro, sul particolare aneddotico e biografico, per certi aspetti bizzarri ed eccentrici della sua vita movimentata. Infatti era passato, con un suo riserbo di provinciale nutrito di buoni studi, attraverso la «mêlée symboliste», le discussioni e le sedute notturne al «Chat noir», testimone forse più che compagno, e aveva seguita poi una vocazione sacerdotale già ferma nel suo animo, se pur non sicura ancora della forma che avrebbe assunto. Quest'incertezza, una specie di religiosa inquietudine lo spinsero ad una giovanile esperienza benedettina, poi al Seminario francese di Roma e ad un irrequieto peregrinare sulle strade che dalla Francia portano alla Toscana, ad Assisi, alla Svizzera, fino ad un ultimo penoso soggiorno a Sanremo e ai riposi della vecchiaia nel *Palais du Roure* d'Avignone.

Tanto più si deve riconoscere l'importanza e l'utilità della vasta monografia che l'Abbé Noel Richard gli ha dedicato (N. R.: *Louis Le Cardonnel* Paris-Toulouse, s. a., ma 1946). Ponderosa tesi di «doctorat» nella linea della tradizione universitaria francese, completata da una ricerca su *L.L.C. et les revues symbolistes*, ci offre una biografia e una bibliografia particolareggiate e sicure con dovizia di materiali preziosi o perchè inediti o perchè difficilmente reperibili, sparsi come sono in riviste di provincia o di effimeri «clans» letterari. Nell'insieme essa rappresenta il capitolo completo di storia della letteratura che s'intitola al Le Cardonnel, una base indispensabile per la sintesi critica che la sua opera merita.

A tale sintesi molto si avvicina il Cordiè, nel saggio già citato, che, pur nella sua brevità, dà alcune indicazioni fondamentali, rilevando gli elementi contrastanti propri della poesia del Le Cardonnel, che «epigono del Simbolismo francese», «potè ad un certo momento della storia letteraria testimoniare il persistere di tendenze diverse e contrastanti e insieme proclamare l'aspettazione di tempi decisamente nuovi». Il Cordiè segnala anche il tentativo di conciliazione fra gli insegnamenti di un Mallarmé e una fluida vena poetica che aveva portato il giovane a riecheggiare e ad assimilare certi modi della tradizione francese e delle scuole più varie, cui si accostava ammirato, da Villon all'Hugo, al Baudelaire, al Leconte de Lisle, al Simbolismo. Dotato di una fervida sensibilità estetica ed umana, che si manifesta in un'adesione commossa al mondo delle cose e dei sentimenti, animato da un sentimento religioso profondo e sincero, potè aspirare alla spiritualità francescana e alla contemplazione ficiniana e sentire parimenti il fascino di Firenze medicea, la grandezza di Roma papale, e della Chiesa Cattolica nella sua Gerarchia e nella sua liturgia.

Con tutto ciò non intendiamo dire che l'Abbé Richard abbia trascurato da parte sua la valutazione estetica. Diremo piuttosto che ha preferito suggerirla al lettore, soffermandosi da un lato nell'analisi dei pezzi tecnici del poeta, dall'altro in un accurato esame delle varie influenze letterarie e in minuziosi raffronti, per altro utilissimi e perfettamente rispondenti al disegno dell'opera, che vuol essere soprattutto una severa ricerca storica, da cui emerga «une histoire d'âme, une biographie psychologique». Compito che lo studioso assolve con particolare finezza d'interpretazione e d'espressione, guidato da una profonda affinità di ideali e di gusti con il suo Poeta, partecipe del suo mondo spirituale e poetico per innata congenialità e per lunga consuetudine di lettura.

L'opera del Richard si conclude con un breve esame della fortuna del Le Cardonnel, che l'A. desidererebbe più vasta, e con l'affermazione che il Poeta fu il precursore del moderno rinnovamento della poesia cattolica, operando in questo campo come il Verlaine che, secondo l'espressione di Rachilde, «ouvrit la fenêtre».

In realtà il Le Cardonnel meriterebbe di essere più conosciuto e più letto, anche in Italia, che egli amò e cantò come patria d'elezione. Ricordiamo ancora, a questo proposito, il libro del Cordiè che offre notizie e chiarificazioni sulle relazioni e sugli episodi italiani e raccoglie ottimi documenti.

Quanto alla sua posizione nei confronti della moderna poesia cattolica, veramente questo ci pare argomento degno di un maggiore approfondimento. E non basterà stabilire una priorità nel tempo — come già fa Noel Richard — ma bisognerà studiare la risonanza della sua poesia, cercare se e quanto gli debba l'ispirazione liturgica di un Claudel o di un Peguy o la vena idillica di un Jammes, tanto per fare degli esempi, come e in che misura insomma l'esperienza spirituale e poetica, l'insegnamento umano ed artistico suoi e, attraverso di lui, del Simbolismo, siano stati accolti e fatti propri dai poeti coetanei e delle generazioni seguenti. Un tale studio non muterà evidentemente in alcun modo il giudizio sull'opera del Le Cardonnel, ma contribuirà a meglio delineare la storia della più recente poesia e a determinare in essa la sua funzione e il suo posto.

Anna Maria Finoli

RADICI DELL'EUROPA

Continuazione dalla 1a pag.

mente si limita a compendiar le ricerche e le scoperte del suo volume prebellico, testè ripubblicato in seconda edizione ampliata (Cambridge University Press, 1938 & 1952; 50 scellini) *The Greeks in Bactria India*, altri, e segnatamente Norman Baynes, provvidero all'individuazione dei tratti ellenistici e greci nella struttura etico-politica, nelle «guise di vita», dell'Impero bizantino. Quest'ultimo, se, come ricordava nel '31 il nostro compianto e lacrimatissimo Giorgio Pasquali (allora ai lettori di «Civiltà moderna», quindi ai lettori delle sue *Quarte Stravaganze*), parve arido campo di ricerche erudite agli sgraziati filologi positivisti, soprattutto germanici, del declinante secolo XIX, quando non vi s'indugiassero, e le più volte di seconda mano, i classicheggianti anticattolici della Roma sommarughiana, e gli esteti decadenti e francesizzanti alla D'Annunzio, sempre più fu, invece, acquistato, per gli storici inglesi, l'importanza paradigmatica di un'istituzione, che preforma, anticipa, preannunzia e rivela l'Impero russo, da Ivan il Terribile a Stalin, dalla teocrazia degli czar alla teocrazia del Cominform.

Queste due esigenze, accademico-storiografica l'una, politico-polemica l'altra, governano, dunque, come l'opera degli odierni bizantinologi britannici, così, e soprattutto, il volume edito dall'Huxley. Al termine d'un suo discorso *The Hellenistic Civilization & East Rome* (Oxford University Press, 1946), il Baynes, con alta e seria e punto seriosa dottrina, compendiava l'apporto dell'Impero bizantino nella formula: «La difesa d'una guisa di vita»; e suggeriva, nel contempo, che si scrivesse in tal senso un saggio sintetico, destinato ad avere una speciale rilevanza per i nostri odierni problemi. Poco di poi, al termine d'un suo secondo discorso *The Thought-World of East Rome* (Oxford University Press, 1947) il medesimo, illustre autore auspicava si potesse trovare qualcuno capace di mostrar l'interesse, e di rendere interessante, l'Impero bizantino.

Al compito si sono, forse inconsapevolmente, certo contemporaneamente, sobbarcati i saggisti cui Michael Huxley chiese di provare, contrariamente alle consuetudini storiografico-educative della moderna Inghilterra, l'esistenza di una realtà, unità e civiltà europea *anche* nei dieci secoli fra la caduta dell'Impero romano d'Occidente e la caduta dell'Impero romano d'Oriente; anche, in questi stessi dieci secoli, del cattolicesimo medioevale.

«Ristretta la nostra attenzione, scrive l'Editore nel proemio, a quanto precesse, e quanto seguì, il millennio fra la caduta di Roma e la caduta di Costantinopoli, ci siamo abituati a giudicar la cultura greco-romana quale radice di civiltà *solo* nel nostro mondo occidentale, e nel mondo oceanico, dove esso estese la propria influenza»; laddove la ricerca storica insegna che l'impronta greco-bizantina, se fu complessivamente debole sull'Occidente, anche dopo il 1453, nonostante la leggenda umanistico-romantico-foscoliana, qui con più senso, direi, di opportunità pedagogica che di effettiva verità, compiacentemente ripetuta dall'ultra-accademico, e poco storicamente dotato, rettore di Harrow, informò, invece, in perpetuo il retaggio dell'Europa orientale.

Donde, sempre secondo l'Huxley, il corollario pratico-politico non di un'antitesi inconciliabile, quasi fosse la Russia il nemico della nostra civiltà; sì, anzi, d'un progressivo contatto fra due mondi sino al giorno in cui «i cosiddetti occidentali e i cosiddetti orientali si trovino a riconoscere la propria coeredità d'un solo testatore; e che la giusta relazione fra essi non è meramente di maldisposta tolleranza fra due concezioni di vita vicendevolmente antagonistiche, ma di mutuo rischiaramento dai due punti focali d'irradiazione d'una cultura comune».

Il Dvornik va più oltre e sostiene, mentre il bizantinismo contribuì all'incivilimento, epperò alla occidentalizzazione, della Russia, l'Occidente in proprio vi contribuì solo al tempo di Pietro il Grande, con la teoria dell'assolutismo illuminato; donde, progressivamente, il trapasso allo Stato laico e ateo da quella religiosa fedeltà e devozione che il *basileus* rivendicava, in quanto sovrano a immagine e per grazia di Dio. «L'una e l'altra dottrina provvidero del pari a subordinar la religione e la Chiesa, rendendola incapace sia di riformarsi sia di resistere all'immissione delle idee occidentali, nelle diverse forme che queste assunsero dai giorni di Pietro il Grande, fino a culminar nelle dottrine materialistiche ed a-religiose del comunismo di Stato».

Per una sorta d'involuzione storica, dunque, l'idea di libertà, sorta nella *polis*, e con essa identificatasi, ma non statalizzatasi, per l'indistinzione, nella grecità preplatonica, di Stato e Chiesa; successivamente indentificatasi, invece, nel processo di Socrate, col primato dell'*anima* rispetto allo Stato, mentre portò, col Cristianesimo prima e la Riforma poi, all'inveramento e ampliamento di sè nella teoria della nazionalità e dello Stato liberale, portò, invece, con la filosofia politica dell'ellenismo e del bizantinismo, all'idea missionaria della Terza Roma moscovita, in cui, come e più, nella posteriore Russia sovietica, «lo studioso del bizantinismo (nota, ancora, il Dvornik) agevolmente individua tratti già familiari alla città di Costantino e all'Impero del Basileus». E questa, che io chiamerei «involuzione», e il Dvornik preferisce, invece, definire «deviazione», giustamente gli sembra essere «una delle maggiori cause della crisi cui oggi dobbiamo far fronte».

Spezzata dagli eventi dell'ultima guerra e dal crollo germanico l'unità dell'Europa, gli studiosi, britannici soprattutto, ricercano, dunque, e riscoprono le radici comuni del Continente, per attuare, così, la funzione dialettica della storiografia e conferire al superamento della crisi. Questa invero si supera non mediante sterili o transeunti trattati, e strumenti di organizzazione internazionale, fra militari e cartacei; ma anzi mediante il superamento intrinseco ed etico della nazionalità nella civiltà; che è, poi, un ritorno alle origini, un inveramento del retaggio greco, se, come per un democratico ateniese la *polis*, la civiltà è per noi moderni la forma medesima della religione.

Piero Treves

FIGURAZIONI DI GESÙ OPERAIO

Assisi va prendendo ormai un duplice aspetto che forse giova a mantenerne intatto il fascino tradizionale come di roccaforte della vita raccolta e serena. Ai margini delle case fiorite, sul limite dei campi che, come giardini pensili, s'affacciano sull'immensa pianura verdeazzurra, sorge ricca di straordinarie iniziative la « Pro Civitate Christiana » quartier generale di fede operosa, modernamente protesa verso l'avvenire nei modi e negli intenti. Li convengono uomini d'ogni formazione culturale e vi si ritrovano, al richiamo d'argomenti fondamentali per lo studio della spiritualità cristiana; nei giorni di questi « convegni » annuali, per Assisi sciamano centinaia di persone che nulla hanno del turista incuriosito o dell'isolato pellegrino in cerca di suggestioni francescane: l'atmosfera si carica di problemi culturali e teologici, e quando ci si trova, dopo ore di attenzione e di discussione, fuori del chiuso del teatro (troppo esiguo per la folla dei convenuti) nella stupefatta serenità delle architetture, avvolti e quasi carezzati dalla dolcezza degli aspetti delle case e delle chiese, l'altro volto di Assisi ci viene incontro e ci conquista, ancora una volta.

E' questo, infatti, l'aspetto più vero ed eterno della francescana « Ascesi » immobile nel tempo com'è incisa nello spazio cristallino col suo profilo immutabile. Essa è in grado di assorbire e consolare in un ritmo misterioso ogni affanno della mente e dell'anima: in lei anche la cultura e l'arte, con la loro problematica moderna trovano quasi miracolosamente un equilibrio di sorridente fraterna collaborazione e ci si domanda se, veramente, un qualcosa sia rimasto sospeso nell'aria di quell'umanissimo spirito di carità gioiosa che il Poverello diffuse, di qui, nel mondo.

Per questo decimo convegno, la vulcanica e geniale mente di Don Giovanni Rossi ci aveva preparato novità singolari e inaspettate; la sua « cittadella » che si sviluppa sicura, permeando nel suo spirito attivistico il dolce pendio di Assisi, ha sfociato, per l'occasione, oltre le aule, le sale di ritrovo, nell'ampio giardino, in un singolare teatro all'aperto, improvvisato tra le aule e le terrazze dove parecchie centinaia di ascoltatori restavano inchiodati, nella notte stellata, dall'antica bellezza delle liriche francescane o dalle composizioni pittoriche dei nostri massimi artisti, dal Medioevo a Michelangelo e oltre, che apparivano, magiche evocazioni luminose, a specchio dei neri elci, profilati sull'immensa pianura.

E tra le sorprese più importanti, perchè frutto di una autentica esigenza dell'arte contemporanea, la mostra di pitture e sculture ordinata dalla « Pro Civitate » sul tema suggestivo di « Gesù operaio ». Questo tema dettato dalla nuova concretezza ed attualità a cui tende una così vasta corrente dell'arte figurativa, era stato già posto ad alcuni pittori e scultori l'anno passato: quest'anno, riprendendone il motivo, il numero degli artisti è aumentato e con esso l'interesse delle varie soluzioni risolte, spesso coraggiosamente, in ampie composizioni.

Del resto il tema fu già affrontato, e a suo modo espresso da Maurice Denis nel grande affresco dell'Ufficio Internazionale del Lavoro di Ginevra, che si intitola, appunto « La dignità del lavoro », ed è tra le migliori opere dell'artista.

La scultura di Prini, con la sua ricerca di sentimentale dolcezza, si è proposta l'interpretazione della figura di Gesù che, pur ancora sulla terra operosa, accostando alla sua persona il legno squadrato, anticipa l'immagine del Salvatore sposato alla Croce del martirio; Pericle Fazzini, invece, col suo magro, giovane artigiano in atto di trivellare una trave, ha risolto in originalità d'impianto e nervosità di modellato in modo tutto suo, (riconoscibile per il moto scattante di tutta la figura) un acuto problema di plastica quasi riandando ai ritmi gotici ed espressionistici di un Giovanni Pisano; e la sua è davvero opera nuova e significativa. Il bassorilievo del compianto Biagini, prezioso nelle superfici percorse da improvvise luci, trasferisce la composizione di un pannello architettato con misurata intelligenza e quegli angeli che circondano il giovane Gesù hanno una vita memore della rinascimentale scioltezza plastica; Crocetti, invece, in un bassorilievo accentuato nel vivo chiaroscuro, ha isolato la figura del Protagonista e l'ha posta entro uno spazio angusto che ne accentua il moto vibrante, mentre per lo scultore Manfrini il problema, prima d'essere plastico è stato sentimentale; egli ha immaginato il giovane artiere aiutato dalla madre nel sollevare una scala, centro della composizione: e bisogna riconoscere che l'incontro dei due, quasi attraverso lo schermo dello strumento di lavoro, riceve singolare spicco di spirituale malinconia. Di nuovo tornando alla figura isolata, Messina ha modellato con sapiente fermezza la figura giovanile, già quasi destinata ad una nicchia, in rapporto compositivo con lo spazio circostante.

I pittori hanno oscillato tra l'intimità del lavoro « in ambiente » e la presentazione monumentale di Gesù, isolato nello spazio, con gli strumenti di lavoro: a questa seconda soluzione si sono soprattutto attenuti il Filocamo, (del quale si poteva vedere anche una mostra personale interessante nei quadri di minore ampiezza) e Consadori, quasi veneto e cinquecentesco nel comporre.

Alla più raccolta e popolosa figurazione si sono rivolti C. E. Oppo e de Chirico mentre Ceracchini vi ha portato il suo gusto rusticano e una insolita densità di chiaroscuro.

Ma ho voluto lasciare per ultimo l'artista che più coraggiosamente ha affrontato il nuovo tema: Ferruccio Ferrazzi. Nella sua vasta tela, che sembra un affresco staccato dalla parete (tanto ne è curata con saggezza la composizione architettonica) egli ha felicemente immaginato il Cristo in atto di costruire con gli altri uomini, umili artigiani anch'essi, il tetto d'una abitazione e la sua immagine si stacca, per chiarezza e consapevolezza di gesti, dalle altre, senza che ne venga per nulla attenuato il legame affettuoso che regola il lavoro comune.

Questa idea, che riferita a parole potrebbe sembrare il prodotto d'un ragionamento programmatico, appare invece sostanziata e rivissuta in piena pittura: il tono generale, austero ma non monotono, aggiunge severità e raccoglimento alla scena, che si svolge avanti ai nostri occhi con la naturalezza e la calma necessità del vero: e tuttavia ogni gesto delle semplici persone è immaginato in funzione di stile; non si può negare che in questa opera, alla quale, (volendo scoprire un difetto) manca appena qualcosa di più vibrante e pittorico, Ferrazzi ha concentrato il meglio di se stesso: la sua consumata esperienza di pittore parietale, la sua tensione intellettuale, la semplificazione della forma spinta fino ai limiti estremi per aumentare il valore espressivo del dipinto.

Ed è singolare il fatto che, senza alcuno sforzo mentale, si possa immaginare una simile pittura sulla parete d'una chiesa o su quella d'una sala operatoria, sulla quale la moderna umanità affaticata invano cerca dove posare lo sguardo ancora abbacinato dalla fiamma ossidrica o dal lampeggiare del forno di fusione.

Testimonianza dunque della possibilità d'un incontro solenne eppur semplice di due esigenze apparentemente in contrasto e invece nate da una stessa istanza, profondamente religiosa, della spiritualizzazione del lavoro.

Valerio Mariani

Ferruccio Ferrazzi - « Gesù operaio » (1952) Assisi - Sede della Pro Civitate Christiana

ARTE ITALIANA AL PETIT-PALAIS

(Continuazione e fine: V. n. 36)

Allora il crinale selvoso dell'Appennino sembra distinguere in Italia due nette correnti architettoniche. Le regioni della pianura Padana, il Piemonte, la Lombardia, l'Emilia, parte del Veneto, partecipano, con alcune regioni del centro della penisola e della Puglia, per quanto con accenti e spiriti diversi, allo stesso orientamento architettonico che è proprio del cuore d'Europa.

In queste regioni è quasi ovunque costante l'aspirazione verso forti edifici un po' grevi e massicci, nei quali domina un sentimento di fiera potenza espressiva. In tali edifici — l'esempio caratteristico è nel S. Ambrogio di Milano — che hanno un aspetto accigliato e guerriero, si manifesta l'uso costante di girare volte su forti pilastri, l'interesse del giuoco e le rispondenze tra pieni e vuoti, l'amore per le piante complesse, l'uso dei matronei e delle logge, e poi una vivissima decorazione scultoria. E questa è ricca di elementi che hanno le più strane origini. Sull'altro versante, invece, le regioni che s'affacciano sul mare Tirreno, specie la Campania, parte del Lazio, la Toscana, conservano a base della loro cultura architettonica il senso dell'arte classica, l'amore per le chiare armonie spaziali, per gli allineamenti di colonne e trabeazioni, per il riposante giro delle arcate che s'inseguono verso le absidi alte e luminose, per le grandi lisce pareti dove i pittori, gli intarsiatori, i mosaicisti distendono le loro belle fantasie cromatiche.

Ma insieme a queste due tendenze, talvolta fusa con esse, talvolta pura, con indipendenza di forme e d'accenti, specie nei centri maggiori della costa, nelle città marinare, ecco affermarsi ancora e con straordinaria ricchezza di motivi l'eco dell'arte d'oriente. Così in Sicilia, in Puglia, in Campania a Pisa soprattutto a Venezia, in quel prodigio che è la Basilica di S. Marco.

E come l'architettura, la scultura. In essa dapprima si assiste come ad una approfondita chiarificazione e distinzione degli schemi decorativi dell'Alto Medioevo, poi, per progressiva elusione della vecchia simbologia, alla quale gli spiriti non più aderivano, si giunge ad una visione plastica concreta della realtà che libera dal marmo la figura umana come nuovissimo fiore di bellezza, di vita, d'armonia.

D'altro canto tale processo di affrancamento porta la scultura ad essere non più soltanto un assecondamento decorativo della pittura, ma a creare statue ed immagini e gesti umani che di essa sono il vivo commento. Fin quando scultura ed architettura collaboreranno libere ed indipendenti alla creazione dei grandi edifici che i pittori animeranno della loro festosa policromia.

Vilgelmo, maestro lombardo, che agli inizi del dodicesimo secolo con rudezza semplice e schietta realizza una nuova corporeità plastica nelle decorazioni della cattedrale di Modena — opera di Lanfranco architetto — è la prima grande definibile personalità di scultore romanico. Della sua arte, alla Mostra parigina non è stato possibile che dare una idea con qualche esempio dovuto alla mano di suoi diretti collaboratori o seguaci. Tuttavia anche dalle opere di scultura che qui sono state raccolte è consentito indicare nelle metope del Duomo di Modena, nei marmi di Benedetto Antelami, nei Mesi della Cattedrale di Ferrara e nelle testimonianze della scultura in Lombardia, la vivacità plastica nel settentrione della penisola. Allora a Venezia la scultura assumeva un tono più aulico per suggestione della diretta conoscenza dell'arte neoellenistica fiorentissima in Oriente. Gli Angeli che suonano la tromba e tanti dei rilievi di S. Marco ne sono le testimonianze maggiori.

Frattanto nelle altre regioni d'Italia il vivace naturalistico spirito della scultura fiorente nella Valle del Po si incontrava con gli elementi della cultura e delle forme classicheggianti della antica tradizione. In Puglia, in Campania, in Sicilia, nel Lazio, in Toscana, vengono allora scolpiti marmi ove la nuova concretezza delle forme umane si rivela in equilibrati rapporti di forma e di contenuto. E da questa scultura nella quale talvolta è chiaro come il concetto di « antico » sia divenuto sinonimo di « bello » deriva il più grande scultore che a metà del XIII annuncia tempi nuovi per l'arte italiana: Nicola Pisano.

Contemporaneamente, fra l'XI e il XIII secolo, la pittura italiana si incamminava per vie nuove. Lo testimonia un numero infinito di affreschi, di decorazioni musive, di tavole dipinte. E sono ancora tali e tante quelle testimonianze, che si direbbe come in quei tre secoli il rivestire di vivaci colori pareti di chiese di palazzi di case perfino di grotte nelle viscere delle montagne, fosse divenuta pratica comune come mai più è stato. Un paese di pittori, l'Italia; di pittori che sapevano narrare con vivacità e chiarezza storie e miracoli di Santi, in composizioni ove la figura umana, motivo essenziale della rappresentazione, s'atteggiava con una immediatezza e cordialità espressiva che è spontanea e sapientissima insieme.

In quei secoli la pittura italiana dovè prima liberarsi dai concetti e quindi dalle forme dell'arte bizantina in un processo d'affrancamento reso in certo modo più difficile proprio dal fatto che in quei secoli — intensificati i contatti politici e commerciali con l'Oriente — artisti orientali venivano chiamati in Italia dal Veneto alla Sicilia, alla Campania.

Chi non conosce gli affreschi che rivestono tutto l'interno della chiesa di S. Angelo in Formis presso Capua, che sono della metà dell'XI secolo, o quelli di Castel Sant'Elia presso Nepi, del S. Pietro di Tuscania o di S. Clemente a Roma, opere tutte della fine dell'XI o dei primi anni del XII secolo, difficilmente potrà rendersi conto della vivacità espressiva di quelle narrazioni. In esse gli stessi elementi del linguaggio pittorico bizantino che talvolta sembrano dominarvi — come a S. Angelo in Formis — mutano d'intonazione nell'atto stesso in cui vengono assunti per narrare con impeto e chiarezza. Pitture per molti aspetti dialettali nelle quali più che nei grandi cicli musivi del S. Marco di Venezia, di Palermo, di Monreale, di Roma o del Battistero di Firenze è evidente come la pittura del periodo romanico abbia in Italia un valore ed una importanza simile a quella che ebbe nel campo letterario il movimento detto del « *dolce stil nuovo* » per cui proprio dalle forme dialettali doveva scaturire la lingua di Dante.

Pietro Cavallini romano, con i suoi affreschi e i suoi mosaici, lo spiritualissimo Duccio senese, con le sue tavole preziose, Cimabue, fiorentino col suo frasario drammatico e chiaroscurato e la sua deliberata severità romanica, conchiudono il grande ciclo dell'età romanica in Italia.

Conchiudono un'epoca e ne annunciano una nuova. Le loro gigantesche figure dominano allora nel gran ciclo dell'arte quali quelle dei veri patriarchi della moderna pittura che riconosce in Giotto il suo primo Maestro.

Ma già a quel tempo durante il quale l'Italia andava dunque elaborando in forme d'arte quei concetti che dovevano costituire la base della sua indipendenza e preminenza rinascimentale, ecco varcare le Alpi e diffondersi per tutta la penisola forme e spiriti della cultura e dell'arte gotica. In essa viveva e vive uno spirito di elevazione fantastica, entusiastica ed eroica insieme, profondamente umana. Di quella umanità appassionata e disinteressata che per l'intierezza dell'offerta di sè raggiunge il sublime.

E gli italiani sedotti da quello spirito e dalla profonda bellezza delle più alte manifestazioni del nuovo stile, di cui ebbero esempi anche nel loro territorio, cercarono assumere quegli elementi che fossero utili a dare nuova grazia e slancio alle loro forme espressive; fossero esse architettoniche, plastiche o pittoriche. E ciò seppero fare soprattutto i toscani — si pensi alle facciate del Duomo di Orvieto del senese Lorenzo Maitani o dello stesso Duomo di Siena, o alla forza di tensione, congiunta a granitica potenza, delle strutture di S. Maria del Fiore a Firenze. Fondate da Arnolfo di Cambio sul finire del 200, in quelle strutture già dominano i principi dell'architettura di Filippo Brunelleschi. E su quelle strutture, questi voltò la cupola gigantesca un secolo e mezzo dopo che Arnolfo l'aveva ideata.

Anche nei campi della plastica il gusto gotico, sebbene giunto in ritardo in Italia, è elemento determinante a definirne gli orientamenti nuovi — ciò è già evidente nelle opere di Nicola Pisano ove conferisce nuova vitalità plastica agli elementi classicisti della sua cultura.

Ma è ancora più chiaro nell'arte veramente grandissima del figlio Giovanni, mentre nell'altro allievo di Nicola, Arnolfo di Cambio, sembra agire quasi elemento catalizzatore per ricondurre il modulo della rappresentazione a forme più agili, libere, popolaresche addirittura. Onde le sue figure acquistano nuova spontaneità e schiettezza. Esse ci lasciano intendere come l'immagine umana, per lui, ritrovi una nuova esatta misura nei rapporti col mondo che la circonda.

Così mentre Simone Martini per i suoi più diretti rapporti con la cultura gotica può in certo senso essere avvicinato a Giovanni Pisano — ma sono su piani nettamente diversi e diversissimo è il loro temperamento — Giotto si può avvicinare ad Arnolfo. Giotto come Arnolfo, rende nelle sue immagini con vigoria estrema un senso semplice e insieme austero della vita umana. Di ogni cosa, per quanto comune essa sia, egli penetra nel più profondo gli intimi e caratteristici motivi della forma e dell'idea che l'anima ne individua e ne conquista la realtà.

Da ciò anche deriva la sua chiarità, la sua fermezza, la sua immediatezza d'espressione. E l'immagine umana, l'uomo stesso, libero ormai d'ogni convenzione, è ricollocato al centro della natura, afferma su di essa la sua capacità di dominio.

In Giotto quindi già s'afferma quello che sarà il fondamentale motivo del rinascimento umanistico.

Giotto come Arnolfo, come Giovanni, come Simone, come i Lorenzetti, di qualche anno più giovane di loro, opera nei primi anni del Trecento. Negli anni in cui viveva Dante Alighieri.

Dopo, per tutto il secolo in Italia, si continuò a dipingere e scolpire contrappuntando i motivi delle loro forme ed avendo costante memoria della arte loro. Ma, mentre l'intonazione di quelle forme, ove più ove meno, si manteneva in rapporto con il gusto gotico per la forza stessa delle consuetudini del mestiere, lo spirito che lo animava s'andava sempre più da esso allontanando. Fin che prevalse, e a Firenze, prima che altrove, trovò forza d'espressione nella grandissima arte rinascimentale.

Emilio Lavagnino

Maurice Denis - « La dignità del lavoro » - Ginevra - Ufficio Internazionale del Lavoro

---

E' andato in scena a Lima (Perù) *Delitto all'isola delle capre* di Betti, tradotto da A. Dabini. Il lavoro, nuovo per l'America del Sud, verrà successivamente dato in altre piazze fra cui Buenos Ayres. Altri lavori di Betti vengono recitati o annunciati un po' dappertutto. Recentemente Radio Nacional de Espana ha trasmesso da Madrid *Corruzione al Palazzo di Giustizia*; a Graz (dove precedentemente era stato dato *Corruzione*) sono stati recitati *I nostri sogni*. *Irene Innocente*, a Buenos Ayres, ha inaugurato la stagione al teatro « La Cortina », lo stesso dramma sarà recitato nel prossimo autunno a Bruxelles (Teatro Nazionale) a Vienna (Burgtheater) e a Parigi (Oeuvre).

NOVITÀ IN LIBRERIA

PINDARO SIMBOLISTA

Il *Pindaro* di Gilbert Norwood può essere particolarmente apprezzato da chi crede in gran parte esausto il lavoro della nuda filologia e ritiene che un'acuta sensibilità poetica, una vasta esperienza letteraria, un gusto « contemporaneo » possano e debbano essere sussidi importanti al risentimento degli antichi poeti. Il disprezzo dell'autore per la critica testuale fine a se stessa e per i misuratori della poesia ridotta a pretesto di esercitazioni erudite è totale e irrimediabile, persino eccessivo (l'apparato critico « è una vergogna », p. 15). D'altra parte Norwood sa bene il suo greco, è esperto di questioni filologiche d'ogni genere e il suo atteggiamento non è sospetto di superficialità. Informato della bibliografia precedente, che discute senza riguardi per alcuno (taccia ad es. Hermann di stoltezza, cfr. p. 174, o Boeckh d'insensibilità, cfr. p. 125), egli loda e sferza secondo reazioni momentanee critici illustri da Wilamowitz a Perrotta, cfr. pp. 25, 123, 213; pp. 12 a 124, etc.), rivaluta talora vecchi esegeti (tra gli italiani il Fraccaroli, p. 129), si mostra preparato e serio dovunque, anche in certi giudizi *en passant* e negli accenni a problemi, idee, studi, relegati nelle note.

Entusiasta di Pindaro, di cui *non verrà il secondo* e non sorgerà finchè non si congiungano le doti di Milton Swinburne Hugo con quelle di Dante e Leopardi (*sic, p.* 272), l'A. si propone d'intendere e far intendere l'arte del poeta greco di più difficile intelligenza. Convinto dell'indipendenza dell'arte dalla morale, Norwood nega innanzitutto al poeta tebano la figura dell'educatore, e, dichiarando l'assenza in lui d'ogni sistema, d'ogni teologia, d'ogni elemento pedagogico (p. 109), gli toglie la maschera hegeriana. Smonta così espressioni pretenziose e insignificanti prese sul serio da alcuni interpreti che hanno falsato la prospettiva critica, e nega ogni coerenza alle molte affermazioni gnomiche, dottrinali, anche politiche del poeta (sebbene resti in piedi l'identificazione di libertà e aristocrazia), scorgendo addirittura nelle vedute pindariche sulla vita dell'uomo un garbuglio di contraddizioni e di pregiudizi (pp. 72 ss.). Cerca di dare un posto agli elementi personali dai così detti brani — ritrattazione alle autodifese) che appaiono negli epinici, e si sofferma in particolare sulle idee estetiche enunciate dal poeta con una vigile e acuta consapevolezza del proprio genio. Riconoscendo in Pindaro il profeta della grandezza umana profondamente vissuta e il poeta della *charis* che è quasi un'aristotelica « forma », l'interprete appunta ogni sforzo sulla definizione della poesia.

I due problemi generali più importanti della critica pindarica sono quelli dell'unità dell'epinicio e dell'oscurità. Norwood critica la svalutazione di entrambi. Riguardo al primo egli non può disconoscere l'importanza fondamentale delle distinzioni del Perrotta fra unità estetica e unità logica, e accetta l'ammissione di « masse inelimimabili » (allotrie), ma deplora la limitazione dell'unità estetica a poche ali brevi senza mito, come *O* 14 (p. 128). Quanto all'oscurità, va notata la ripetuta professione d'ermetismo dello stesso poeta (*O* 2, 83 ss. etc., cfr. pp. 188 ss.), che scrive per pochi svelando un nuovo volto della sua aristocrazia spirituale; si tratta invece d'un'oscurità superiore a quella d'ogni altro poeta antico, e si deve ora alla condensazione stilistica, ora ad « abbellimenti », ora alla nostra incapacità di trovare il bandolo dell'espressione e del sentimento di Pindaro. Alla ricerca di questo bandolo è dedicata la parte più cospicua e notevole del volume.

Pindaro appare a Norwood un simbolista. Il poeta tebano « ricama sul tema con la sua sensibilità finchè non sorga nella sua immaginazione qualche oggetto sensibile intorno al quale i vari motivi possano cristallizzarsi » (p. 166). La scoperta del simbolo-chiave d'ogni singola ode, mentre illumina l'oscurità, risolve anche il problema dell'unità. L'analisi è condotta minutamente, caso per caso (salvo omissioni le cui ragioni sono dichiarate a pp. 276-77). Il suo frutto è una serie di mirabolanti rivelazioni. Così l'A. vuol persuaderci a credere che il simbolo di *P* 1 (già intuito da Gildersleeve) sia la Lira, mentre di *O* 12 è la Nave, di *N* 7 è il Triplo Diadema (ove oro = « illuminazione »; fiori = grazia di leggiadre parole; avorio = potere di ammaliare [*sic*, p. 178]), di *O* 10 è il Ciottolo, dell'« astrusa » *P* 11 è l'Ape, di *O* 6 sono le Due Ancore, di *O* 2 è la Ruota Orfica, di *O* 7 è la Rosa, di *P* 8 è l'Uccello prigioniero, di *N* 8 l'Arbusto, di *I* 2 la Moneta d'argento. Il simbolo è in ogni caso ben più che un *Leit* - o un *Hauptmotiv*, è una forza viva operante dovunque, che investe le varie metafore e sta annidata nelle parole donde l'interprete la dissigilla, arrivando alla soluzione dell'enigma con disinvoltura non meno trionfante che sorprendente. Si pensa alle esegesi dantesche del Pascoli e di Luigi Valli. Un intelligente studio di Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, che non sappiamo se Norwood abbia avuto presente, cercava di raggruppare le immagini dei singoli drammi dell'Eleusino mostrando le varie diramazioni d'un filone centrale, i vari rintocchi d'un *la* individuato come centro dell'ispirazione fantastica. Qui l'indagine è assai più sottile e sofisticata. Essa giunge allo scavo etimologico, onomastico, all'auscultazione della più segreta espressività fonica, ritmica, persino grafica del linguaggio; e cerca davvero di penetrare nel regno delle madri per scoprire il polarizzarsi tematico dell'ispirazione attorno a un oggetto fantastico che si ripresenta in ogni venatura dell'ode e le dà la coerenza altrove invano cercata. La parola di Pindaro è « sensuosa » sempre, la sua poesia dà l'impressione d'una « superficie percorsa dall'elettricità » (p. 163), in cui tutto è vivo. Norwood vuole svelare questa vita onnipresente e segreta. Quando dei caratteri dello stile pindarico vuol dare definizioni estetiche, non dice cose sensazionali: che Pindaro racconti mediante una serie di quadri (pp. 139 ..., *O* 6, *O* 9, etc.) e si distingua da Omero come creatore della lirica drammatica (p. 285); che in questi quadri — poche splendide visioni — sfegni le seduzioni indefinite e trascuri le cose piccole e si valga di effetti luministici (chiaroscuro) con una fusione di austerità e leggiadria; e anche che la sua evocazione annulli il tempo medesimando il passato e il presente, etc. sono osservazioni accettabili ma non nuove. La novità di questo libro è la « scoperta » del simbolismo. Norwood lo sa e se ne vanta (p. 261). Ha ragione?

In qualche ambiente di timorati filologi certe mie « letture » di poeti greci per certi accostamenti sottili a testi contemporanei, e per certi atteggiamenti della dizione suscitano non poca diffidenza: io passo per un critico ermetico. Proprio per ciò dovrei essere tra i più pronti a entusiasmarmi per il libro di Norwood. Dirò invece che credo ben poco a questa sua lettura di Pindaro, non già perchè io ritenga Pindaro un moralista (è l'alternativa temuta dall'A. a p. 168) o sia mosso da altro interesse che quello di trovare la chiave più illuminante possibile della poesia, bensì perchè il metodo di Norwood appare troppo spesso il frutto d'un ardito e specioso cerebralismo che termina nel gratuito e in sostanza non risponde all'assunto. Pur tentando un accostamento del suo poeta a qualche moderno (M. Arnold, pp. 265 ss.), l'A. distingue risolutamente il simbolismo pindarico da quello, diciamo, mallarmeano: Pindaro è infatti privo del tormento dell'infinito; mentre per i simbolisti francesi e i loro epigoni « il tema nel suo valore oggettivo vale solo come simbolo dell'idea » (ibid). Ma egli si abbandona alle suggestioni o ai « profumi » dell'espressione pindarica con un'intemperanza che lo porta all'arbitrio. Non tanto quando egli ascolta crescere l'erba nel soppesare parole singole (p. 67 ss. e altrove), quanto in integrazioni e reazioni (l'immagini suggerite da poche sillabe che lo « riempiono di esultante rapimento », come a pp. 264 ss.): l'interprete va per suo conto, sogna, immagina, crea, e Pindaro è ridotto a pretesto di voli icarei anche se seducenti. Norwood non si dissimula la bizzarria d'una critica che diviene « una questione privata » e intravvede il sorriso di chi legge. Tuttavia afferma con fierezza l'autenticità della sua esperienza, sia pure irripetibile.

Le riserve che abbiamo avanzato non ci tolgono l'impressione d'aver letto un libro del tutto fuor del comune per genialità d'impostazione, acume e novità assoluta d'indagine. L'accettabilità o meno delle soluzioni proposte dall'A. non impedisce dunque il riconoscimento dell'importanza del suo volume, anche per la sollecitazione che offre alla ricerca futura.

Filippo Maria Pontani

GILBERT NORWOOD, *Pindaro*, trad. di Silvia Croce, Bari, Laterza, 1952, pp. 325, lire 1.400.

Si inaugura oggi nell'apposito padiglione del libro alla Biennale la mostra dedicata al libro d'arte americano nella quale figurano le principali edizioni sull'arte e sull'architettura moderna stampate negli ultimi due anni negli Stati Uniti.

La mostra, ampio panorama del libro americano, è attesa con interesse da artisti e amatori del libro che saranno presenti oggi nei giardini della Biennale. Le principali case editrici rappresentate alla mostra sono: « The Museum of Modern Art », « The Viking Press Inc. », « Simon e Scuster Inc. », « Harry N. Abramas Inc. », « The Macmillan Company », « Harvard University Press », « Wittenbon and Company », Charles T. Branford Co. », « Art Inc. », « Reinhold Publishing Corporation », « Hastings House », « Buchholz Gallery », « Wittenborg and Co. », « W. S. Hall », « Art Foundation », « Wittenborg and Co. ».

VETRINETTA

DORFLES – GIANNESSI – TALLONE

GILLO DORFLES, *Discorso tecnico sulle arti*, Pisa, Nistri-Lischi.

Anche questo volumetto appartiene alla collana dei « Saggi di varia umanità », diretta dal Flora.

Un saggio denso. Interessante. L'A. vuole rispondere a questi interrogativi: « Quali sono i rapporti e le interferenze tra le arti? Quali le parentele e i contrasti tra i diversi linguaggi artistici, considerati da un punto di vista prettamente tecnico? ». Interrogativi molto interessanti.

Gillo Dorfles dimostra di conoscere parecchie arti: dalla pittura alla musica. Si muove quindi da signore in questa vasta materia. « La mia tesi è di riconoscere una parentela e una unità d'origine alle varie categorie artistiche ». Informatissimo. Aggiornatissimo. Non si lascia irretire da certe sottili indagini molto cerebrali (la solita suggestione psico-analitica...); i volumi, ad es., del Bachelard (*L'eau et les rêves* e la *Psychanalyse du Feu*) non l'hanno impressionato.

Francesco Flora ha premesso un importante discorso che termina con un monito che è sempre valido: « Per mio conto, in una contradditoria età che parla di arti pure e le affida all'inconscio, e parla di tecniche e non sembra studiarle, vorrei, dopo i chiarimenti di questo mio discorso, invitare i poeti e i scrittori e gli artisti a non fidarsi di una domestica genialità e dire ad essi con molta discrezione: o poeti e artisti, io vi esorto alla grammatica e alla sintassi delle tecniche ». (Toh: stavolta Valery e Flora vanno a braccetto insieme).

Riportiamo l'indice generale di questo saggio del Dorfles: *Vita dell'Immagine - Necessità del ritmo e della proporzione - Varietà dei mezzi espressivi - Rapporti fra pittura e musica - L'Architettura e le Arti plastiche - La Musica nel tempo e nello spazio - Le arti della parola - Il teatro come linguaggio letterario e figurativo - Autonomia della danza - Il Cinema come arte.*

C. M.

●

FERDINANDO GIANNESSI, *Saggio sul Batacchi*, Pisa, ed. Nistri-Lischi.

Questo volumetto appartiene alla collana di « Saggi di varia umanità », autorevolmente diretta da Francesco Flora.

Ferdinando Giannessi è un critico attento e di buona sensibilità. Sul bizzarro Domenico Batacchi (1748-1802) — « giullare di tutti »: Carducci — ha scritto un saggio interessante: lo vede « uomo fra gli uomini ». Puntualizza la « pornografia innocente » del poeta pisano in contrasto coi giudizi del Goethe e del Foscolo, che videro in lui un secondo abate Casti (« I personaggi del Casti hanno un fato meschino, e la loro alternativa tra libidine e imbelle ridicolaggine, meccanicamente affrontata e risolta rivela la mano pesante dell'autore »). Il Batacchi ha scritto inconsapevolmente un capitolo di storia della società dei suoi tempi. Anche lui, come il Porta (i suoi « vinti ») fa le sue scoperte dell'uomo attraverso l'avventura quotidiana del dolore. (Batacchi-Porta: il tema è ancora aperto...). Per la prima volta l'opera di Domenico Batacchi è stata oggetto di un'organica indagine storica e filologica.

Questo « poeta doganiere » (veramente « doganiere »: stilava bollette daziarie), prima testimonianza del fenomeno romantico in Italia, ha avuto la singolare fortuna di interessare Goethe e Foscolo (Ghoete: « letto questi volumetti con piacere e rapidamente »; Foscolo, alla Fagnani-Arese: « Scrivimi se hai lette certe novellette galanti fatte sul modo del Casti, ma con più spirito. Sono in sesta rima, un po' grosse e ti piacerebbe forse. Se le vuoi, posso mandartele tutte).

C. M.

●

Léonard architecte. Testo di A. Sartoris. Parigi, TALLONE.

In arte oggi — e le monografie su Fazzini, su Gentilini, sugli astrattisti, sui pittori piemontesi ora riscoperti e rispolverati lo provano — non c'è posto per i ritardatari, salvo siano Leonardo, un illustre che arriva al suo quinto centenario solo oggi ma da secoli sempre il primo. La monografia che lo stampatore Tallone di Parigi gli dedica (« Léonard architecte », 1952, con numerose tavole in fac-simile, edizione numerata di 750 copie) col testo di Alberto Sartoris, apparentemente va a unirsi all'abbondante materiale « omaggio » uscito o ristampato in occasione delle diverse celebrazioni, manifestazioni, mostre del centenario. Nella realtà è però qualcosa più d'un omaggio, un curioso gioco per cui i sentimenti e i riferimenti finiscono per associarsi: architetto il Leonardo, architetto il Sartoris, architetto e quale, quel Mansart all'ombra della cui casa il Tallone compone, lavora, prepara, impagina, stampa i suoi libri rari e belli. Aldo Manuzio, Bodoni, il Giunti veneziano, il Ricciardi napoletano e il Tallone d'oggi: tutti ormai son bravi a mettere in ordine una pagina, equilibrare margini e titoli, bianchi e vuoti, trovare un corpo che si addica al testo, ricercare la buona « giustezza », e stampare su carta gradevole; ma il Tallone ne fa sempre architettura; i suoi libri si tratti di Baudelaire o di Leopardi, di Dante o del Manzoni (è uscito ora il primo volume, a cura del Parenti), oppure di Parmenide o di Pitagora o di Poë, diventano subito esemplari pregevoli e da esposizione, per la materia di cui son composti, per le rilegature uniche e firmate, per i testi scelti. Quasi c'è da chiedersi perchè egli non firmi ogni copia, come fanno il Music o il Braque con le litografie e le incisioni.

RENATO GIANI

POESIA LATINA MEDIOEVALE

L'editore Guanda ha pubblicato una ampia antologia della *Poesia latina medievale* a cura di Giuseppe Vecchi (pp. 395, L. 2000). Oltre ad una ricca scelta di testi con la traduzione a fronte, il volume contiene una chiara (benchè troppo rapida) introduzione storico-critica, circa 30 pagine di note esegetiche, stilistiche e metriche, nonchè un indice degli « incipit » e XXIV tavole di trascrizioni musicali.

Sempre dosata e sensibile la traduzione, nonostante qualche arcaismo sintattico e lessicale che si poteva forse evitare.

Un'opera molto attenta, dunque, e pregevole per la serietà dell'impegno con cui ripropone alla nostra coscienza la viva immagine di quel mondo medievale, i cui problemi spirituali e poetici possono ancora trovare — come dirò in seguito — rispondenze singolarmente profonde con alcuni aspetti della sensibilità contemporanea.

Il primo affermarsi della poesia medievale può essere riportato al secolo III d. C.; le sue ultime manifestazioni al secolo XII, quando la robusta freschezza dei volgari si appresta ad essere nobilitata in forme d'arte. Dieci secoli, quindi, di poesia medievale; e l'ultimo di essi — il XII — fu senza dubbio il più ricco, il « secolo d'oro », per il fervore dell'ispirazione, per la varietà degli interessi, per la fioritura di forti e vivaci personalità di poeti. Altre letterature sembrano esaurirsi gradatamente, sicchè le loro ultime manifestazioni vanno a mano a mano affievolendo quello slancio della fantasia che può innalzarle all'alto cielo della poesia; invece la poesia latina del medioevo si chiude proprio nella età in cui raggiunge la sua più solida compiutezza, si spegne proprio nel momento in cui ci ha consegnato il suo più vivo e luminoso messaggio.

Dieci secoli di poesia: è questo libro ci spalanca l'ampio e variato orizzonte d'una civiltà (non solo italica, ma estesa a tutta l'Europa romanica) in cui si manifestano atteggiamenti e forme del più grande interesse. Tutti i problemi speculativi, religiosi, politici e sociali che dettero al medio evo la sua concreta fisionomia, trovano in queste pagine un'eco multiforme e, per più ragioni, significante.

Un mondo complesso, in cui coesistono i più diversi — e magari contradditori — motivi d'ispirazione: accanto all'inno religioso, misticamente acceso e vibrante, vi è la canzone spregiudicata o sensuale; possiamo incontrare la preghiera in cui, con tremore di sgomento, si implora salvezza dall'invasione barbarica, accanto al languore dei *Sospiri di donne a primavera* (p. 117). Lodi della Chiesa e componimenti agiografici, devotamente condotti con finalità di edificazione religiosa, germogliano insieme a ritmi giocosi e gaudenti; ci si può imbattere nella tormentosa introspezione psicologica, come in un erotico *Invito all'amica* (p. 115) o addirittura nella beffa di spietata brutalità (p. 105).

Alla ricchezza del sentimento ispirativo si ricollega la grande varietà dello stile, del ritmo, della tecnica e dei « modi di composizione »: tra questi modi, una speciale attenzione merita quello « simbolista », che ha impresso una traccia profonda nella poesia latina medievale. Poeta simbolista fu, ad esempio, Venanzio Fortunato, dell'età merovingica, autore — fra l'altro — degli inni *Vexilla regis* e *Pange lingua*, che la Chiesa ha accolto nella sua liturgia.

In tale complessa e suggestiva polifonia poetica la Chiesa, con la cultura delle sue scuole e dei conventi, con l'ispirato ardore santificante dei suoi uomini più dotati, rappresenta senza dubbio il centro di più intenso fervore. Basta pensare alla rigogliosa tradizione degli inni, alla loro musica così severamente alta e definitiva.

E' non è lo spirito innodico quello che ispira larghi brani del *Paradiso* di Dante?

●

Ma soffermiamoci brevemente sul « grande secolo » della poesia latina medievale, il Dodicesimo. In terra di Francia, tra una schiera di poeti « simbolisti » o ansiosamente mistici, come Bernardo di Chiaravalle, primeggiano Pietro Abelardo e Adamo di S. Vittore.

Audace rinnovatore del ritmo e delle costruzioni strofiche, Abelardo espresse simbolicamente nella lirica emozione dei *Planctus* l'inquietante tormento della sua vita, le vicende fortunose e infelici del suo amore per Eloisa; altrove celebrò invece la Chiesa trionfante nei suoi santi e nei suoi martiri.

Adamo fu, per l'ampio respiro della melodia, maestro sommo di quel particolare genere di composizione che si chiama *sequenza*; e in quella dedicata a Maria Vergine (pp. 183-7) raggiunse momenti di casta, soavissima tenerezza:

Salve, decus virginum.....
Myrtus temperantie
Rosa patientie
Nardus odorifera.....

E intanto si veniva svolgendo, impetuosa e stravagante, la geniale avventura della poesia goliardica.

Dai monasteri e dalle *scolae*, il *clericus* (o studente) si spinge ora verso i rumorosi centri universitari di Francia e di Germania, affascinato dalla più evoluta atmosfera di cultura che li si respira, ma anche attratto dalla mondanità turbolenta e licenziosa che si annida ai margini della scuola. In un clima brioso e denso di lusinghe, i chierici alternarono gli studi con la taverna e gli amori; e per la smania di nuove esperienze, o per appagare oscure inquietudini, preferirono talora vagabondare da un'università all'altra, come nomadi fantasiosi e irrequieti; di qui il nome di « clerici vagantes ». Scrive il Vecchi: « In metri e strofe di ammirevole perfezione formale, il chierico espresse il suo mondo estroso e bizzarro, maldicente e sensuale. Ma tale poesia (aggiunge il Vecchi citando il Bertoni) non fu soltanto uno spasso di cervelli stravaganti e di uomini oziosi... Fu un'arma contro i vizi del clero e contro le esagerazioni delle scuole. Si accompagnò agli amori, alle orgie o ai tumulti della gioventù studiosa. Fu talvolta il grido dell'anima in preda a crisi religiose... Discese spesso dalle sfere dell'ideale per raccogliere il singulto dello scolaro avvinazzato; ma, in generale, amò circondarsi le tempie dei fiori che sbocciano nei giardini della giovinezza... ».

La poesia dei « clerici vagantes » comprende canti d'amore e della natura, canti inneggianti al vino, canti morali e perfino parodie: una messe ricchissima, ove trascorre una vena sottilmente intellettualistica, spesso cadenzata in ritmi veloci, quasi incalzanti. Tale la canzone *Omittamus studia* che ricorda — specie nel ritornello — il famoso *Quant'è bella giovinezza* di Lorenzo:

Tralasciamo gli studi,
è bello folleggiare!
Godiamo i dolci frutti
della tenera giovinezza!
E' compito dei vecchi
attendere a cose serie.

Rit.

Veloce passa il tempo
trascorso nello studio;
ci spinge a divertirci
la tenera giovinezza.

. . . .

La primavera dell'età sfiorisce,
e il nostro inverno s'avanza....
Discendiamo nelle piazze,
alle danze delle fanciulle....

E c'è un canto di Morando da Padova (pp. 247-49) che esalta *vinum dulce, gloriosum* e maledice l'acqua (*Illa linfa maledicta - sit a nobis interdicta*).

Ma il capolavoro dei canti di taverna è il ritmo trascinante, bacchico che inizia: *In taberna quando sumus*.

Tam pro papa quam pro rege
bibunt omnes sine lege.
bibit hera, bibit herus
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus, bibit niger

. . . .

bibit pauper et aegrotus,
bibit exul et ignotus,
bibit puer, bibit canus,
bibit presul et decanus,
bibit soror, bibit frater,
bibit anus, bibit mater,
bibit ista, bibit ille,
bibunt centum, bibunt mille.

Ma si legga questo canto della natura: *Quando, la sera, spenta la vitrea lampada di Diana, — e si riaccende alla rosea luce del fratello, — il dolce soffio di Zefiro, spirando, tutte dal cielo sgombra le nubi; — così una dolce musica — commuove i petti e sospinge il cuore, che sospira — ai pegni d'amore.*

Poesia in gran parte anonima, quella goliardica: fra i pochi nomi rimasti ci, balzano in primo piano Ugo di Orleans, detto il Primate (di volto deforme ma famoso per l'arguzia e la dottrina), l'anonimo Archipoeta di Colonia (il cui motto fu: *meum est propositum in taberna mori*) e Gualtiero di Chatillon.

Gualtiero di Chatillon, dalla vita movimentata e randagia, poeta e nello stesso tempo musico delle sue canzoni, ebbe fama grande ai suoi tempi; la sua vena amorosa e talora sensuale fino a rasentare l'oscenità, come nella *Pastorella* (p. 283), si mutò più tardi in un atteggiamento doloroso e severo. Colpito dalla lebbra, ritrovò nella meditazione il sentiero a Dio — accoratamente invocato — e scrisse la famosa canzone che comincia: *Versa est in luctum cithara Waltheri*; la cetra di Gualtiero è volta in pianto. Ma non per l'« abbietto morbo » che l'opprime — egli prosegue — bensì per la malvagia corruzione degli uomini, sui quali già incombe la fine del mondo.

Il verso iniziale di questa canzone riecheggia Giobbe (XXX, 31): *Cithara mea versa est in luctum*. Da Giobbe e da Gualtiero lo riprese poi il Petrarca nell'ultimo verso del sonetto CCXCII in morte di madonna Laura: *e la cetera mia rivolta in pianto*.

Continua a pag. 5.

Mario Petrucciani

MUSEOGRAFIA

La parola « museografia » che, al suo primo apparire, non molti anni fa, fece arricciare il naso a molti amatori di arte, artisti e gente appassionata (troppo spesso nella tradizione romantica estetizzante) fino al punto di considerarla indicatrice d'un pericoloso atteggiamento moderno di fronte alle opere d'arte, è oggi tranquillamente entrata nell'uso corrente e se non costituisce materia sufficiente per un insegnamento ufficiale di carattere superiore, non pochi sono quei docenti che, mettendo a frutto la personale, spesso assai lunga esperienza di conservatori del nostro patrimonio artistico, illustrano già dalla cattedra i principii generali e le risultanze pratiche che formano il nucleo essenziale della nuova scienza.

Contemporaneamente (e non è mancata l'occasione di occuparcene) direttori di musei, gallerie, raccolte d'arte, soprintendenti ai monumenti e alle opere d'arte hanno offerto al pubblico saggi, spesso geniali e felici di museografia applicata in concreto, nei musei e gallerie posti sotto le loro cure. Altra volta si sono sollevate polemiche non sempre serene, sul modo con cui si sono trasformate le collezioni profittando della ripresa di tutto questo lavoro dopo la tragica e sconvolgente parentesi della guerra, secondo criteri e concetti moderni o modernisti (il che è diverso) venendo con ciò a costituire

Sculture italiane al Museo di Berlino prima della guerra

un principio dialettico di fronte alla tradizione storicamente valida delle collezioni intese come raccolta di capolavori in stretto legame col valore estetico dell'edificio, molto spesso, tra noi, costruito per ospitarli.

E qui, nel rapporto tra la storia del gusto e le moderne esigenze critiche, tra il rispetto di quel complesso insostituibile che è costituito dall'insieme architettonico-decorativo degli edifici storici e le singole tele e sculture, che la museografia si inserisce con lo insieme dei suoi problemi e i risultati della sua esperienza nel vivo delle questioni sull'arte e contribuisce a presentarle sotto aspetti razionali e scientifici.

C'è poi l'innegabile, accresciuta importanza della tutela e del restauro delle opere d'arte quali oggi s'intendono in una complessità e delicatezza assai maggiori d'un tempo: ed anche questo problema del restauro viene ad integrare le esigenze della museografia.

Oggi pare quasi impossibile, ma non si può dimenticare che, sia per estetismo che per retorica, c'è stato un tempo in cui, opponendo ai musei e gallerie la collocazione all'aperto di sculture anche celebri « sotto il libero sole » (come si diceva) si propose seriamente di disporre le sculture antiche lungo le nuove vie o si sostenne con molta insistenza che monumenti fondamentali della scultura come i rilievi dell'« Ara Pacis » dovessero essere riportati all'aperto, non importa se alla mercè delle intemperie.

A questo si potrebbe subito rispondere che i rilievi delle nostre stupende cattedrali romaniche, le più delicate opere di scultura (come la fonte maggiore di Perugia) e quelle raffinatissime raffigurazioni degne dell'avorio che sono i pilastri della facciata del Duomo d'Orvieto, stanno da secoli alla luce, al gelo, ai venti e nessuno penserebbe seriamente di sostituirli con delle copie e ospitarli in un museo. Ma è chiaro come tutto ciò appartenga in modo tale ad un insieme organico e coerente, formato dall'architettura e dalla decorazione plastica, da far superare la segreta pena per la sorte futura di quei capolavori a tutto vantaggio dell'attuale godimento dell'opera d'arte lì dove l'artista la volle collocata e sempre rimase.

Infatti la museografia si occupa del modo migliore di tutelare e valorizzare i capolavori che già sono nei musei e quelli che vi entrano quotidianamente: e vi entrano non come profughi o malati da ricoverare in corsia, ma quali abitatori nobilissimi e signori di ambienti a loro adeguati o trasformati in vista della nuova dimora che la storia riserva a simili testimonianze di bellezza.

La collocazione e la valorizzazione dell'opera d'arte oscilla sempre fra tre concezioni diverse, le quali nascono dall'essenza stessa dell'opera e il meno possibile debbono sorgere da compiacenti tendenze estetiche del conservatore del museo: non vi capita talvolta, infatti, entrando in una galleria, tra noi o all'estero, di trovarvi in muto colloquio con quel tale capolavoro di pittura e di scultura e di « sentire » il suo accorato lamento per essere stato preso a pretesto d'un gusto « piccante » e rischioso, in una ostentazione che turba la serena contemplazione della opera d'arte?

E se un tale modo, spesso dovuto all'eccentricità modernista dell'architetto è più frequente ed anche più sopportabile in una mostra temporanea, meno si giustifica in musei e gallerie stabilmente costituiti e, anzi, in ambienti creati nel tempo per accogliere quella opera d'arte.

Le tre concezioni diverse di cui si parlava, comunque, sono in fondo queste: l'opera d'arte intesa come parte di un ambiente decorativo che la incornicia sottolineandone un determinato gusto nel tempo, l'opera d'arte isolata e valorizzata come « individuum ineffabile » nella collocazione ideale per sottolinearne i valori particolari, l'opera d'arte intesa didatticamente, cioè preceduta e seguita o accompagnata da opere contemporanee, da frammenti o testimonianze d'una particolare situazione critica nella quale l'opera si viene a trovare secondo gli studi più aggiornati e approfonditi.

Potrebbe forse sembrare che queste tre o, se si vuole, più categorie, fossero arbitrarie schematizzazioni del vario modo di considerare il capolavoro, ma non sarebbe difficile dimostrare che, tutto sommato, anche altri modi di intendere l'opera nel Museo rientrano in una delle tre concezioni di cui si parla. Ciò perchè i tre modi sono, poi, null'altro che tre « momenti » dello studio dell'opera d'arte, sia che ci rivolgiamo alla storia del gusto e all'ambiente estetico a cui la pittura o la scultura appartengono, sia che le pensiamo nell'atto più assoluto della contemplazione, quello che prescinde dalla storia e solo cerca di compiere le più sensibili e partecipe « lettura » dei valori poetici dell'opera d'arte, o che, in fine, la inseriamo in una storia della critica come testimonianza concreta di un atteggiamento singolare dello spirito creativo. Eppure queste esigenze talvolta trovano modo d'accordarsi quando allo scrupolo tecnico sia unito un sicuro buon gusto e una salda preparazione critica: tra i vari casi che potremmo citare, per fortuna, nelle nostre gallerie e musei, mi piace ricordare, per la complessità dei problemi e l'insieme originale delle opere raccolte, la « Mostra della scultura pisana del Trecento » resa possibile dall'adattamento di un antico edificio claustrale alle moderne necessità di presentazione delle opere, esempio di un ottimo museo, dovuto a Piero Sampaolesi.

Circa trent'anni fa, quando sembrava che i problemi della civiltà moderna potessero essere trattati sul piano internazionale col desiderio di riparare alla inimicizia sorta con l'altra guerra, fra i vari Paesi, anche la museografia, che sorgeva timidamente, trovò modo di inserirsi fra i temi di primo piano da esaurirsi di comune accordo mettendo a frutto l'esperienza di tutti: non molto più tardi sorse l'Office international des Musées, si tennero sempre più frequentemente convegni e congressi sui più attuali problemi di restauro, di tutela e di valorizzazione delle opere d'arte e risultato apprezzabile furono le varie pubblicazioni che riunivano i rapporti delle Nazioni sulle provvidenze adottate; sorse la rivista « Mouseion » alla quale collaboravano i maggiori studiosi e tecnici del mondo che nell'opera « La conservation des monuments d'art et d'histoire » riassunsero il meglio delle loro fatiche. Ma tutto questo lavoro, che a qualcuno avrebbe potuto sembrare persino squisitamente teorico e proiettato sul piano olimpico d'una discussione accademica, fu bruscamente troncato dalla guerra che riportò con violenza sotto gli occhi dei conservatori delle gallerie, dei monumenti e dei musei l'immediato quanto doloroso argomento della conservazione delle opere d'arte: sì, ma non dalle intemperie o dai lenti danneggiamenti del tempo, bensì dai bombardamenti, dagli incendi e dalle rapine.

In primo piano, passato il flagello, furono riportati gli studi per salvare il patrimonio artistico. E solo da poco tempo, spesso traendo occasione dalla ricollocazione delle opere e dalla nuova costruzione di edifici distrutti, sono tornati in campo gli studi più propri di museografia.

Un vantaggio sulle prime ricerche teoriche sul piano internazionale si è avuto nella necessità di applicare in breve giro di tempo, per riaprire al pubblico musei e gallerie, principi dettati dall'esperienza e non più affidati soltanto a comunicazioni scientifiche, ma direttamente attuati nelle collezioni artistiche: risorgono di nuovo, così, anche le esigenze insopprimibili della cultura e del gusto, superate (almeno per il momento) le prime necessità di ospitare le opere d'arte in ambienti protetti. Ed ecco che, nel riaccostarsi a questi problemi, la museografia riprende attualità ed efficacia, compaiono di nuovo nelle riviste d'arte notizie preziose sul restauro o sul ripristino di pitture o sculture, istituti costituiti presso le gallerie e i musei studiano attraverso i mezzi più moderni tutte le questioni connesse alla conservazione dei capolavori, tra noi un Istituto centrale del restauro, a Roma, è di norma a quanto si fa nei gabinetti o istituti di restauro delle Soprintendenze e delle Gallerie.

E' dunque forse giunto il tempo di discutere questi problemi con maggiore equilibrio e più vivo senso di realtà: la lezione della guerra è stata durissima e gli uomini, avendo trepidato per l'incolumità di opere che costituiscono il possesso inestimabile non tanto della proprietà quanto della spiritualità umana, tornano ad accostarsi ai capolavori con un più vivo senso di affettuosa gelosia: è per questo che ad ogni restauro, ad ogni riapertura di galleria o di museo, le polemiche si fanno così appassionate: l'opera d'arte, insomma, per aver corso con noi il pericolo di soccombere, appartiene più intimamente a ciascuno di noi, che ne sente il possesso ideale e la difende come cosa materialmente legata alla propria ragione di vita.

Valerio Mariani

Henry Moore - Famiglia (bronzo 1947)

SCULTURA BRITANNICA CONTEMPORANEA ALLE BIENNALI DI VENEZIA

Nelle ultime tre occasioni, nel 1948, 1950 e quest'anno, la scultura ha costituito uno dei principali aspetti del contributo britannico alla Biennale di Venezia. Nel 1948 si è presentata l'opera dello scultore Henry Moore; nel 1950 quella di Barbara Hepworth; quest'anno sono esposte opere di un gruppo di otto giovani scultori. Con ciò la scultura britannica non è stata certamente esaurita poichè, in linea generale, si può dire che stiamo assistendo ad una rinascita della scultura in questo paese: un risveglio dopo un sonno durato vari secoli.

L'artista che per primo richiamò l'attenzione del pubblico ad una più acuta coscienza dell'arte della scultura fu Jacob Epstein. Nel periodo immediatamente precedente la prima guerra mondiale Epstein aveva sentito l'influsso del cubismo e del futurismo e alcune delle sue opere, in particolare il monumento funebre scolpito per la tomba di Oscar Wilde, avevano suscitato aspre polemiche. Epstein ha sempre avuto due stili diversi: da una parte opere come il monumento a Wilde che palesano una certa tendenza all'astrazione; dall'altra i suoi ritratti, assai più noti, che sono di carattere realistico. La coesistenza nell'opera di un artista, di queste due distinte forme di espressione era, di per sè, ragione sufficiente per discutere i principi fondamentali dell'arte. Quando, alla fine della guerra, il giovane Henry Moore completò i suoi studi, l'atmosfera era pervasa di aspettazione e di entusiasmo. Un nuovo genere di sensibilità era nato e gli artisti erano ansiosi di esplorarne le possibilità creative.

L'opera di Moore degli inizi del decennio 1920-1930 non differisce radicalmente dallo stile pre-bellico di Epstein; ma, nel 1925 Moore ottenne una borsa di studio che gli permise di recarsi successivamente a Parigi, a Roma, a Firenze, a Ravenna e a Venezia, dove il contatto con i grandi capolavori del passato gli diede una più profonda visione di tutte le forme di espressione plastica. Ciò non vuol dire che egli abbandonasse la strada per la quale si era già avviato perchè al contrario, la lezione impartitagli dai grandi artisti del passato confermava le sue precedenti intuizioni circa le possibilità del futuro. Moore scoprì che la forza di un pittore come Masaccio, o di uno scultore come Michelangelo, dipendevano dagli interni rapporti formali dell'opera d'arte e non dallo scopo rappresentativo. Apprese che lo scultore deve continuamente affaticarsi per scoprire e usare le forme nella loro piena completezza spaziale, e percepire la forma semplicemente come forma e non come descrizione o reminiscenza. Moore non fu certo il primo scultore moderno a fare questa scoperta: egli stesso ha reso omaggio al ruolo svolto da Brancusi come l'artista liberatore che ci ha richiamati al senso della forma. Per Moore tuttavia, il concetto di forma secondo Brancusi era troppo limitato. Voleva trovare una libertà naturale, una libertà basata sulla natura ma suscettibile di allontanarsene a volontà. Trovò tale libertà nella figura umana e in forme universali cui ognuno è condizionato inconsciamente e incominciò così a creare quel mondo di plastiche forme che ha fatto di lui il più grande scultore dei nostri tempi.

L'opera della sua contemporanea Barbara Hepworth, nata 5 anni dopo di lui, nella stessa Contea di York, fu esposta alla Biennale del 1950. L'educazione e il tirocinio della scultrice sono stati assai simili a quelli dello stesso Moore tranne che Barbara Hepworth ha trascorso un più lungo periodo di tempo in Italia, compreso un soggiorno di due anni a Roma. La sua scultura è caratterizzata da una maggiore severità. Anzi la maggior parte della sua opera è di natura astratta e geometrica e tende al costruttivismo anzichè a quell'animismo psicologico che domina sempre i pensieri di Henry Moore. L'opera della Hepworth possiede tuttavia una varietà di forme che nessun termine generico riuscirebbe ad abbracciare e rimane sempre, anche dov'è più astratta, fondamentalmente vitale. Non bisognerebbe credere però che gli scultori della nuova generazione rappresentata quest'anno alla Biennale di Venezia siano soltanto dei pedissequi imitatori della Hepworth e di Moore perchè, anzi, sembrano battere strade del tutto nuove per sfuggire alla possibilità di una così ovvia influenza. Essi sono maggiormente attenti a certi aspetti della scultura straniera: Gonzales e Giacometti, Lipchitz e Marini. Sarebbe difficile ravvisare delle qualità specificatamente inglesi nelle loro opere, quantunque la predilezione che alcuni di essi manifestano nel forgiare metalli favorisca lo sviluppo di uno stile lineare e dinamico caratteristico, in ogni tempo, dell'arte nordica, anzichè di una plasticità monumentale. Questa grazia lineare è particolarmente evidente nell'opera di Reg Butler, nato nel 1913, fondamentalmente un architetto, le cui forme sono naturalistiche nel senso che rappresentano di solito figure umane, insetti o animali. Il metallo, in lastre o bande, è usato in modo incisivo, un po' come la linea di un disegno o di un'acquaforte: immaginate un disegno concretizzato nel metallo. Ma proprio come il disegno di un grande pittore può suggerire forma e volume, così, questi schizzi metallici suscitano l'impressione di una vera massa scultorea quantunque sembrino liberarsi dall'idea di pesantezza per assumere quella di un'aerea rapidità. Non sono scheletri, ma creature simili ad insetti tutto ossatura e nervi.

Diversi di questi giovani scultori sono ricorsi alla fusione in bronzo modellando prima in creta o in cera: una rottura piuttosto decisiva con gli ideali del decennio 1920-30, allorchè si riteneva che la scultura potesse essere ricondotta alla sua più autentica grandezza d'arte solo mediante un ritorno all'esecuzione diretta su pietra o su legno.

Quantunque ultimamente lo stesso Moore abbia preferito sempre più modellare, le sue opere principali sono state tutte scolpite ed io rimango sempre del parere che non sia soltanto un pregiudizio quello che insiste sulle virtù di questa faticosa tecnica. Esiste naturalmente una giustificazione economica del modellare e della fusione. Il processo è più rapido e consente la riproduzione. Un modello che permette la fusione di una dozzina di bronzi è certo più vantaggioso per l'artista e il rivenditore di un'unica opera che ha richiesto per l'esecuzione un tempo dieci volte più lungo. E' vero però che quando l'artista ricorre ad argomentazioni di carattere economico, è il principio della fine.

Ho ricordato uno soltanto degli otto scultori le cui opere sono esposte quest'anno nel Padiglione britannico nella Biennale di Venezia. Non sarebbe possibile, in questa sede, fornire una precisa descrizione dell'opera di ognuno di essi e confesso che sarebbe difficile, con la parola, comunicare una impressione generale di opere che devono esser viste per essere apprezzate. Se io vi parlassi dell'Uccello in bronzo, opera di Eduardo Paolozzi, potreste immaginare una creatura con ali e penne, mentre in realtà esiste una struttura che ha ben poca rassomiglianza con l'animale che può averla ispirata ma che, tuttavia, grazie ad una vitale disposizione di forme e dello spazio che queste forme definiscono, rimane una autentica opera d'arte. Vi sono alla Mostra opere puramente astratte di Robert Adams e Lynn Chadwick, e ve ne sono altre, come quelle di Kenneth Armitage in cui si riconosce facilmente il riferimento umano. Ma queste sono considerazioni senza importanza. Ciò che conta è l'atmosfera di vitalità che emana da questo gruppo di otto scultori, nel suo insieme. Di questi artisti alcuni sono ancora giovanissimi. Paolozzi, il quale è, malgrado il suo nome italiano di origine britannica, e Jeoffrey Clark, sono nati nel 1924, mentre il più anziano del gruppo, Butler, non ha ancora raggiunto i 40 anni. Per la maggior parte questi artisti stanno ancora attraversando una fase sperimentale di sviluppo, e cambieranno forse considerevolmente prima di raggiungere uno stile definitivo. Noi, in Inghilterra, siamo convinti che essi posseggono le energie e la fiducia necessarie e che completeranno quella rinascita dell'arte e della scultura che è stata così felicemente iniziata da Epstein, da Moore e da Barbara Hepworth.

Herbert Reed

Scultura distrutta

NOVITÀ IN LIBRERIA

LA PERSONALITÀ DI ALBERT EINSTEIN

Malgrado l'estrema semplicità di vita, la completa negazione di ogni formalismo, il non assoggettamento ai valori unicamente convenzionali e sociali, la massima bonarietà con tutti, piccoli e grandi, Einstein è tra le personalità più aristocratiche del nostro tempo.

Personalità equivale a differenziazione e quindi ad aristocrazia. Ed in Einstein la differenziazione è massima. Massima anche nel campo specifico della scienza. E' il più grande, ma anche il più differenziato e solitario scienziato vivente.

E' un fisico teorico e non uno sperimentatore. Ha quindi potuto ed ha voluto edificare da solo, e da solo ha determinato nella scienza una vera rivoluzione. La relatività e particolarmente quella generale è opera personalissima, costruzione della Sua mente e della Sua personalità spirituale così assoluta e completa, che Lui mancante non sarebbe stata edificata.

Circa il 1920 il grande pubblico ha avuto conoscenza della teoria ed è stata allora una improvvisa esplosione di interesse. Le prime edizioni delle opere divulgative sono andate a ruba, e successivamente diecine e centinaia di testi hanno invaso il mercato mondiale.

Ma è stato un interesse più che altro formale, di curiosità, legato ai paradossi sul tempo che la teoria permetteva di formulare. Malgrado che fra le tante trattazioni mediocri ed incomprensibili ve ne fossero alcune ottime, pure pochissimi sono stati nei primi anni coloro che l'hanno veramente compresa. Questo oltre che per le insite grandissime difficoltà concettuali e matematiche, anche perchè nessuna delle esposizioni divulgative e nessuno dei trattati completi, collegava la teoria alla mentalità dell'autore e risaliva al processo logico-creativo che l'aveva originata. Senza la conoscenza e la comprensione dei motivi di semplicità logica, di generalizzazione e di unità che hanno guidato Einstein, non è possibile una vera e profonda comprensione.

Recentemente due libri sono stati pubblicati che colmano questa lacuna. Uno è dello stesso Einstein, l'altro di Leopold Infeld (1), il collaboratore a Lui più prossimo e probabilmente unico. Nel primo, una raccolta di brevi memorie, conferenze, articoli, pubblicata recentemente nella traduzione francese col titolo «Concezioni scientifiche, morali e sociali», 100 pagine dedicate alla scienza costituiscono una guida preziosa per la conoscenza dello spirito e della mentalità di Einstein e per seguire il concatenamento logico che dalla relatività speciale Lo ha guidato a quella generale e recentemente alla teoria generalizzata.

Nel secondo, Infeld in un volumetto di poco più di 200 pagine ci dà con una esposizione di estrema chiarezza, un quadro completo della personalità morale, spirituale e scientifica di Einstein e della sua opera. Senza matematica, in forma piana, con semplicità e con una terminologia alla portata di tutti, tutta l'opera di Einstein, comprese le conseguenze cosmologiche e cosmogoniche della relatività generale ed il Suo contributo alla teoria dei quanta, è resa accessibile al comune lettore. Accessibilità che deriva, e non è un paradosso per quanto possa sembrarlo, da una esposizione, pure nella sua forma estremamente piana, prevalentemente concettuale; senza dire che, d'ogni argomento, è stata messa bene in rilievo la sua derivazione logica ed unitaria.

Fra la meccanica Newtoniana e quella relativistica sussistono sostanziali differenze concettuali. La prima è la meccanica delle particelle materiali e della azione a distanza in uno spazio esclusivamente geometrico. La seconda sostituendo al vuoto ed inerte spazio geometrico, uno spazio fisico, attivo e sede dei fenomeni, crea la meccanica del campo, integrando l'opera di Maxwell.

Ora questo concetto del campo che è alla base di tutta l'opera di Einstein, e che deve essere bene afferrato per la comprensione di quanto Einstein ha edificato, è dall'Infeld reso a tutti perfettamente intelligibile. Non solo, ma è sempre richiamato e continuamente approfondito nelle varie fasi dell'esposizione, al punto da permettere di afferrare ed intuire qualcosa di quella teoria generalizzata della relatività, di cui improvvisamente e per breve tempo hanno parlato i giornali e le riviste, e che è costata ad Einstein trenta anni di studio e di tentativi.

Il libro presenta anche un interesse umano, morale e psicologico, in quanto la personalità di Einstein e la perfetta unità che sussiste fra la Sua opera, il Suo pensiero e la Sua vita, è messa nel dovuto rilievo.

Otto Cuzzer

(1) LEOPOLD INFELD - ALBERT EINSTEIN - *L'uomo e lo scienziato* - La teoria della relatività e la sua influenza nel mondo contemporaneo. Einaudi, Torino, 1952, pag. 224, L. 400.

ASSEGNATI I PREMI MARZOTTO

Narrativa - Premio «Valdagno»: 1) Due milioni a Giovanni Papini; 2) 500 mila lire ciascuno (ex aequo) a Carlo Alianello e Luigi Santucci. Due premi straordinari: 1) 500 mila lire — per reportage — a Vittorio G. Rossi; 2) 250 mila lire — narrativa per ragazzi — a Vincenzo Franchetti.

Filologia e storia: 1) due milioni — per storia — a Gioacchino Volpe; 2) un milione — per storia — a Aldo Valori; 1° e unico premio per filologia (500 mila lire) a Margherita Guarducci. Due premi aggiunti (straordinari): 1) 500 mila lire a Saverio Cilibrizzi; 2) 250 mila lire a Furio Nardi.

Critica e storia letteraria: 1) due milioni — critica — a Giuseppe Antonio Borgese; 2) un milione — storia letteraria — a Ettore Lo Gatto; 3) premio di critica: 500 mila lire ciascuno (ex aequo) a Enrico Falqui e Rocco Montano.

Opera prima: un milione, diviso in quattro parti (ex aequo) a: Bruno Lucrezi, Ettore Margadonna, Maria Emilia Sommaruga Natali, Gilberto Rossi.

Due borse di studio a laureati in lettere: 500 mila lire a Giuliano Gasca Queirazza; 500 mila lire a Tonio Salatucci.

Premio di Economia «Valdagno»: 1) per economia (2 milioni) a Marco Fanno; 2) ex aequo (500 mila lire ciascuno) a Alfredo Spinelli e Volrico Travaglini.

Agraria: 1) due milioni diviso ex aequo a: Renato Perotti e Donato Visconti; 2) un milione non assegnato (passato ad altre categorie).

Igiene alimentare: 1) due milioni a Guido De Marzo; 2) 500 mila lire a Antonio Fossati.

Tre borse di studio per laureati in scienze agrarie: 500 mila lire ciascuno — Franco Malino, Sergio Raccolo, Marina Tonini.

Premio Castelfranchino (teatro): premio di due milioni non assegnato (passato ad altra categoria).

Giornalismo: sei premi di 250 mila lire ciascuno a: Cesare Cardinale, Carlo De Roberto, Donatello D'Orazio, Luigi Chiaroni, Camillo Pellizzi, Cito Puggioli.

[illegible]

«L'UOMO NELL'ETÀ GLACIALE» DI KÜHN

La preistoria è, specialmente in Italia, dominio chiuso degli specialisti, guardata con non molto rispetto e con leggero compatimento dal gran pubblico, intollerante per i sassi, cocci ed ossa che distrattamente intravede nei nostri polverosi musei, come aridi detriti di età incredibilmente lontane. Può sembrare anacronistico parlare di età glaciale, nell'era atomica, e invece proprio l'allargamento di orizzonti ultracontinentali può rendere più comprensibile un'era spaziale così lontana. Un coraggioso editore A. Martello presenta ora in moderna e ricca veste con ottimo corredo illustrativo il libro «L'uomo nell'età glaciale» di H. Kühn, l'insigne direttore di IPEK, la più grande rivista europea di preistoria. Riprendendo la tradizione di celebri «promenades archeologiques» il K. ci fa piacevolmente visitare tutte le grotte preistoriche con le celebri pitture e incisioni rupestri di Francia e Spagna, dalle notissime di Altamira alle recentissime di Lascaux. Molti aspetti della vita primitiva sono qui presentati con molta intelligenza, anche il fenomeno magia che ai tempi del Frazer e del Reinach accentrava tutto l'interesse per i primitivi, ma giustamente il maggiore interesse va all'arte delle pitture rupestri e alle incisioni su ossa quali «cartoni» delle pitture. Qui il K. distingue, con molto buon senso e proprio su basi stilistiche, il gruppo francocantabrico — naturalista impressionista (età glaciale) da quello del Levante spagnolo (mesolitico) più stilizzato ed astratto, contro Obermaier e Frobenius che li ritengono comuni all'età glaciale. Le brevi spiegazioni sulla sorprendente tecnica delle sorprendenti pitture di animali sono chiare e persuasive, molto acute le notazioni stilistiche anche se qua e là affiora una certa ingenuità nello schematismo col quale viene presentata una successione di stili ai quali con troppa disinvoltura vengono applicati termini propri di movimenti artistici moderni. Ingenua e in modo tutto tedesco appare anche alle volte la disquisizione metafisica con effusioni liriche e certi luoghi comuni che si ripetono con tenace costanza ad ogni «promenade». Ci sembra che per far gustare la «modernità» delle pitture e per rendere accessibile il mondo delle caverne non sia necessario ricorrere a troppi impegnativi confronti con l'arte moderna e a trucchetti turistici. Quanto più persuasivo e interessante e «moderno» è il Kühn là dove parla da scienziato col tono istintivamente caldo e spontaneo che arriva al cuore e alla mente di tutti.

Anche fuori dell'enorme interesse che tale libro superbamente illustrato presenta nella sua esposizione scientifica esemplare, voglio ricordare le belle pagine che narrano dei Pirenei franco-spagnoli dove ai contadini sono familiari i termini cronologici preistorici (aurignaciano, magdaleniano, ecc.), e dove le caverne sono l'orgoglio del villaggio e presso le caverne addirittura si vive e dalle case si passa nelle caverne aprendo una porta interna che improvvisamente dischiude il mondo dell'età glaciale come un Ade misterioso. Quel favoleggiare contadino sulle antichità, quella passione di ricerca, quel desiderio di conservare, quell'esaltante ricordo dei grandi scienziati (presente anche in Grecia) come Carthaillac, Breuil, Begouen, Obermaier, come di pionieri-eroi di una scienza incomprensibile ma che riempie di meraviglia, tutto questo ingenuo rispetto e attaccamento alla cultura riescono molto simpatici e inducono a pensare e a fare amari confronti.

E infine diremo che la pagina che più ci ha commosso e ci ha rallegrati è quella nella quale il K. descrive la gioia, l'esaltazione, l'indefinibile sentimento di una ritrovata libertà di *homo europaeus* quando, dopo la guerra e superando barriere ed ostacoli di ogni sorta, egli rimette piede in Francia con i suoi scolari e riprende il contatto con la cultura europea.

Antonio Frova

HERBERT KÜHN: *L'uomo nell'età glaciale*, Aldo Martello ed., Milano, 1952, con 31 ill. e 11 piante e una carta, 7 stampe a colori e 61 foto art.

VETRINETTA

BARGELLINI - CALOGERO - FERRIERI - FRAENKEL - MOCHI ONORY - RIPPO

Catalogo della Mostra Manzoniana. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1951.

La Mostra manzoniana — che fu ordinata l'anno scorso a Brera dal 5 novembre al 20 dicembre — volle celebrare la inaugurazione della rinnovata sala manzoniana allo scadere del cinquantennio dalla sua istituzione e fu degna della sede gloriosa e del glorioso nome del Manzoni, poichè offrì al visitatore tutto ciò che era possibile e tutto ciò che era anche veramente interessante di manoscritti, di stampe, e di cimeli vari.

Ma il *Catalogo*, che ne perpetua ora il ricordo, è più che una guida d'occasione per soddisfare la curiosità del visitatore.

Si apre con una esposizione, esauriente ed eloquente, dell'origine e delle vicende della *Sala manzoniana di Brera*, fatta da Maria Schellembrid Bonanno, illustre Direttrice della Biblioteca Nazionale di Brera; segue una informazione, *Al lettore*, della consistenza e del destino di tutto il materiale che fece parte dello studio del Manzoni, egregiamente distesa da quell'impareggiabile e benemerito studioso del Manzoni, che è Fausto Ghisalberti.

Il *Catalogo*, poi, dello stesso Ghisalberti, è distinto in tre parti: *Note illustrative*, *Catalogo* propriamente detto, *Indice dei manoscritti manzoniani... secondo il catalogo sistematico di Domenico Bassi*.

Per questo dico che l'opera non serve soltanto di guida alla *Mostra*; perchè, a parte l'esattezza descrittiva di ogni voce del *Catalogo* propriamente detto, e la comodità offerta dalla riproduzione dell'*Indice dei manoscritti* — strumento necessario di lavoro —, le *Note illustrative* costituiscono una serie preziosa di paragrafi su la vita e su le opere di quel Grande, così lucidi e così ricchi di acume e di notizie, da riuscire davvero guida permanente e repertorio orientativo per ogni buon studioso.

Senza dire che una tal *guida* mi pare che possa servir di modello ad ogni altra del genere.

In fine, un opportuno *Indice dei nomi*, e delle *tavole* che ornano e rendono ancor più caro il libretto.

A. CHIARI

●

FRAENKEL: *Le scienze naturali nella Filosofia di B. Croce*. Bari, Laterza.

«Si può essere, come io sono, rinserrato e stretto per ogni parte dai concetti e dalle argomentazioni che mi vietano di affermare altro che non sia il mondo della storicità; e tuttavia sentirsi, come mi sento, sempre disposto e pronto a volgere l'occhio ai segni, che altri stimi di poter additare di un altro mondo, di un mondo che stia disotto o disopra della storia e dell'umanità»; così il Croce, l'anno stesso in cui leggeva e recensiva l'opera del Fraenkel (1929. Poi, in *Ultimi Saggi*, 1935). L'atto ultimo di questa umile e superba generosità, è la pubblicazione dell'opera del F., tradotta da N. De Ruggiero e F. Selvaggi, presentata da F. Albergamo in una introduzione di 88 fittissime pagine, ma certamente autorizzata, e forse consigliata al Laterza, dal Croce stesso. Alla sua recensione, dunque, e alla prefazione dell'Albergamo si rimanda chi voglia approfondire la valutazione, d'altronde non facile, del Fraenkel. Qui giova notare che il prefatore d'oggi discorda assai dal recensore primo e più direttamente interessato, di cui piacerebbe leggere una risposta all'Albergamo, e per tutto il saggio, e per quel passo *notevole* (pag. 27): «(Croce) somiglia(...) a Hegel, di cui il miglior critico fu non già uno Schopenhauer(...) ma un Marx(...) Analogamente, la critica della filosofia crociana non è opera nè dei suoi «fedelissimi scolari infedeli», nè dei suoi avversari, cioè di quell'accademismo «loriano» e clericale che sterilizza da decenni la cultura italiana, ma di un Gramsci, il quale può ben considerarsi, in un certo senso, un crociano anticrociano, come quegli che ha accettato quanto c'è di «vivo» nella sua filosofia, il metodo storicistico, ed ha messo in evidenza quanto in essa è in contrasto con un tale metodo». Si rinunzia a varie piacevolezze suggerite dall'idea di Croce *precursore*, e si confessa di aver citato il solo passo dell'Albergamo che non possa essere preso sul serio. Vero è che le convinzioni ispiratrici di esso inficiano anche tutto il resto, ma non si autodemoliscono con il semplice enunciato. Ed è giusto dire che, per merito dell'Albergamo, anche i non specialisti potranno capire qualcosa della *relatività* esposta con rigore e con il necessario corredo matematico: per esempio, delle trasformazioni di Lorentz.

M. S.

●

GUIDO CALOGERO: *La filosofia di Bernardino Varisco*. Messina-Firenze, G. D'Anna.

La scuola romana di filosofia, un quarto di secolo addietro, si moveva, pendolarmente, tra due temperamenti di maestro, più che distinti, opposti. Al Gentile operoso, fervido di proselitismo, fonte di entusiasmi, faceva contrasto la disciplina austera, minuta, per lo più scoraggiante, di un infaticabile, sottile tormentatore di pensieri: Bernardino Varisco.

I giovani, come sempre, tiravano alle conclusioni nette e maneggevoli. Lodavano, gratuitamente, l'impegno, l'anima ascetica, con qualche maggiore sfumatura di ironia, la «prudenza» metafisica, del Varisco. Giudicavano la sua critica utile avviamento allo stesso idealismo: e se questo c'era, sulla cattedra, e trionfante, che bisogno c'era più di un Varisco?

L'attenzione, con la quale Guido Calogero, «discepolo di due maestri», ha riesaminato quel lento e penoso processo di liberazione, non va, forse, esente da quelle prime impressioni. Era, del resto, molto difficile per tutti, e, in particolare, per il Calogero, le cui nuove movenze non nascondono l'origine concreta della sua problematica.

Questo breve saggio, non vuole, comunque, ripetere quello, che al Calogero sembra l'eterno errore delle «conclusioni». Il valore di una vita filosofica è più nella tenacia del suo sforzo, che non nell'acquisto, primaticcio o tardivo, di formule propagabili.

Il Calogero si lusinga, invece, di aver contribuito a una maggiore intelligenza del filosofo Varisco scoprendo — o riscoprendo — i tempi meno celebrati della sua opera. N'esce, così, agevolmente, fissata una fisionomia intellettuale del Maestro non discorde, in fondo, dalle reminiscenze sentimentali della sua figura. Il problema logico vi appare predominante in una passione, che s'intitola, quasi tutta, alla «ricerca della verità». Questa esigenza obiettiva e la difficoltà di soddisfarla partendo dai presupposti, che sappiamo, spiegano l'aridità tematica delle «elucubrazioni» varischiane.

Spiegano, naturalmente, non giustificano. Ma il Calogero, amorosamente, ci dice anche quale vena patetica si movesse dietro l'apparente frigidità del ragionatore, quale serietà di lavoro, e senso di estrema responsabilità, e oblio di se stesso nell'oggetto della sua speculazione.

Il Calogero ci racconta, in qualche pagina, che una certa Commissione, più di un decennio addietro, rifiutò un premio al suo saggio, perchè «esso presupponeva un punto di vista critico troppo discordante da quello dell'autore studiato». Mi confesso incapace di comprendere un siffatto criterio. O che l'illustrazione — critica, si badi — di un pensiero e di un pensatore tocca, in esclusività, all'esegesi ortodossa della scuola?

POMPEO FALCONE

●

SERGIO MOCHI ONORY: *Fonti canonistiche dell'idea moderna dello Stato* (imperium spirituale - iurisdictio divisa - sovranità), Milano, Società Editrice «Vita e Pensiero».

L'influenza esercitata dalla Chiesa Romana nella formazione degli Stati nazionali e sovrani, nella doppia rovina dello universalismo imperiale, non è ignota. Nè la sua spiegazione teorica si presenta difficile. Basti ricordare che il trionfo della Chiesa, rappresenta, anche, quello del concetto di una società volontaria sulla tradizione di società politiche *ipso iure* cogenti, e, in somma, di un fondamento spirituale dell'ordine civile su quelli di specie naturalistica.

Ma altro è intuire, come ci avverte il Mochi Onory, altro è dimostrare e provare. L'origine, a esempio, delle Monarchie esenti dall'ossequio all'Impero è di fatto, prima che di diritto. La posizione marginale di certi organismi sociali e politici, rispetto all'effettivo raggio di azione giurisdizionale dell'Imperatore era già motivo — direi quasi geografico — più che sufficiente della loro autonomia.

Le conseguenze giuridiche di questo assetto implicavano, però, una revisione dei rapporti tra i poteri, quale, appunto, si andò maturando nell'età gregoriana. La Chiesa manifestò una estensione sempre più eccedente quella dell'Impero: onde, il *principatus* pontificio sui regni non soggetti all'Impero. Onde, anche, la crescente distinzione dei caratteri del dominio pontificio e di quello imperiale. L'Impero riceveva i suoi sudditi a titolo signoriale, e li aveva *quasi servos*. La Chiesa li assumeva in una disciplina materna, *uti filios*. Da questa maternità non poteva uscire lo stesso Imperatore.

Decadendo, così, l'assolutezza del dominio imperiale, il potere dei re — e delle città — assunse altro peso. Si svincolò dal cardine feudale di una gerarchia. Ne nacque, insomma, una «sovranità».

Le implicazioni di questa autentica rivoluzione non potevano mancare di reagire sul piano della scienza canonica. Dalle relative elaborazioni nacquero i tre principi, la cui genesi e il cui sviluppo sono, oggi, oggetto di attento studio, e alla soluzione dei relativi problemi storici dei quali il Mochi Onory porta con il suo libro un contributo, se non definitivo, certo assai imponente: l'*imperium* spirituale del pontefice Romano, *maior Augusto*, la *iurisdictio divisa*, lo *status libertatis*, svolgentesi in vero e proprio principio di sovranità, del *regna nobilissima* e delle *civitates*.

La discussione delle particolari ricostruzioni del Mochi Onory non è affare di una breve recensione. Alla generale difficoltà dei problemi impostati si aggiungono quelle derivanti dal materiale faticosamente raccolto dal nostro, in massima parte inedito e fatto noto al lettore soltanto dalle citazioni e dalle inevitabili mutilazioni del luogo citato. E', del resto, proprio questa ricchezza di inedito, che rende affascinanti, più che mai, libro e problemi.

P. F.

●

PIERO BARGELLINI: *Tre toscani*. Firenze, Vallecchi.

«Tre toscani» (Collodi, Fucini, Yambo) visti dall'anima limpida di Piero Bargellini. Una lettura bella e consolante. Il saggio più notevole è il primo: il centinaio di pagine dedicate al Collodi, cioè alla immortalità di Pinocchio. Forse nessuno, prima del Bargellini, ha saputo entrare così in profondità nella «favola» del celebre «burattino». (Pinocchio, come tutti i capolavori, ha radice in verità di ordine universale). Il capolavoro collodiano è ancora vivo, fresco come il giorno che camminò, un po' stupito nella sua favolosa struttura lignea, per le vie dei giorni terrestri. Il segreto? «Carlo Collodi ebbe la gran ventura di inserirsi, con la sua fantasia, nel filone della verità; e intendo dire di quella profonda verità umana, che ha riscontro e sanzione nella verità divina». (Verità. Verità umana. Caro Bargellini, il problema è sempre questo: la Verità dell'uomo. E tu nei tuoi scritti continui, con agostiniana insistenza, a ricordarcelo).

Bargellini ha seguito i principali motivi che danno al libro del Collodi «una unità spirituale di cui l'unità estetica non è che la conseguenza»: «Pinocchio non è, non può essere, in una o in varie ricette letterarie. C'è qualcosa di più profondo e di più resistente che rende questo libriccino tanto largamente accetto ai ragazzi d'ogni paese e agli uomini di ogni età». Qui è toccato persino l'enorme (anche in senso pascaliano) problema del «libero arbitrio»: «In Pinocchio il libero arbitrio è costantemente celebrato» (pag. 64); il capitolo «Pinocchio e Lucignolo» conclude: «C'è dunque chi si salva, e c'è chi si danna. Questa è la vera finale del libro, e non poteva essere più vera: non potrebbe essere più dolorosa».

La vivida intelligenza di Piero Bargellini, che si conclude sulla pagina con una scrittura limpida, ha dettato, intorno al capolavoro del Collodi, un saggio indimenticabile.

Meno impegnati, ma sempre condotti con gusto e raro impegno, gli altri due saggi: su Renato Fucini e su Yambo (Luigi Bertelli: il papà di Gian Burrasca; il fondatore del *Giornalino della Domenica*: «basti per tutti un nome, di fedele abbonato e collaboratore: quello di Giosuè Borsi»).

C. M.

●

RENATO RIPPO: *Meriggio estivo*. Ed. Berben, Modena.

Renato Rippo in questa breve raccolta di liriche dimostra di possedere belle doti di poeta. Piace in lui quel casto equilibrio di parola e musica che è indice di una buona educazione letteraria. «*Guarda: qui, nel disteso - sopore del villaggio, - le meridiane arsioni hanno precluso - anche il volo alle rondini, ne' cerchio - della piaggia deserta...*». Ricordo, su di lui, un lusinghiero giudizio di Elpidio Jenco: «Questo ingegno ha raggiunto la sua raffinatezza nei paradisi del senso e della cultura, fiore di una civiltà letteraria tradizionale e legittima, che non delude mai i meglio dotati, nella ricerca cotidiana di una propria espressività. E' di qua che il Rippo ha appreso a fermare nell'argento di un linguaggio suo la realtà, dovunque la vita degli uomini e delle cose gli si scopra degna di trasfigurazione». So che Elpio Jenco non è uso abbandonare al vento delle vanità le sue lodi.

Elegante l'edizione. Illustrata.

C. M.

●

E. FERRIERI: *Novità di teatro*. Ed. RAI.

Nel terzo volume dei «Saggi», la RAI presenta una scelta delle conversazioni tenute da Enzo Ferrieri dal 1945 a oggi nella rubrica «Novità di teatro». Raggruppate secondo criteri «di praticità» sotto le etichette: «Classici», «Principio di secolo», «Stranieri di oggi», «Italiani di oggi», le conversazioni attestano che non sempre la parola *trasmessa* è labile nelle stesse rubriche dettate da brucianti occasioni. L'Editore pensa, e ci sembra riesca a dimostrare, che parecchi testi radiodiffusi meritano «di essere riproposti alla riposata lettura e alla proficua meditazione». La critica del Ferrieri scopre in ogni pagina ciò che la informa e caratterizza: la sua origine raffinata, la problematica modernissima, la ricerca di un alto tono di teatralità contemporanea, la lunga esperienza, oltre che di critica, di regia. Donde un piglio polemico, dichiaratamente moderato da «le sconsolate esigenze di ogni convivenza sociale», e la volontà del F. di «essere il più possibile sincero ed obbiettivo». Di che non si dubita affatto, anche se le opinioni del F. non siano sempre condivise da chi abbia predilezioni e tendenze legate ad altra e diversa formazione mentale. Si rileva inoltre che la rubrica del Ferrieri è delle poche che impegnino la radio in giudizi franchi e risoluti, che, anche alla Radio, ogni tanto, danno credito e autorità.

INCAUDA

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea *dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in* Vetrinetta *non esclude una successiva recensione più ampia.*

DIVERTIMENTO SULLA DANZA

« I piedi leggieri, fanno parte del divino, e tutto ciò che è divino, corre su delicati piedi », cantò un alto ed infelice spirito. Per Nietzsche, poichè si tratta di lui, il mondo della danza fu però solo una sete inappagata, un contrasto di più, nella tormentata anima sua, l'esasperata aspirazione ad un mondo solare intravisto, ma non raggiunto. Quanti strali lanciati dal « barbaro enorme » contro l'impotenza teutonica alla danza aerea, leggiera, fuoco ed ali ai piedi: tutta roba per il paese di Mistral e per i colli toscani!

Per noi mediterranei, la danza non tese mai all'annientamento dionisiaco. Espressione di letizia e di vitalità nel popolo, di arte fra gli artisti, alle corti e negli spettacoli, immagine di gioia celeste per il monolito della nostra poesia: Dante...

Un'allusione sola nell'*Inferno* « alla tresca, senza riposo, delle misere mani » levate iraconde o supplici di dannati, non mani fresche, inanellate, come nella *tresca*, ballo medioevale che il poeta vide senza dubbio, sveltamente eseguito dalla gioventù di Fiorenza, nelle vie e sulle piazze. Tresca demoniaca; ben diversa da quella fresca e lindamente campagnola dell'inimitabile Sacchetti:

Ballate forte, e alto le man su
Se c'è il gallo, canta curicu
E se c'è l'oca, dica pur cocò.....

Andiamo verso il *Paradiso* non mai abbastanza ammirato per il rigore matematico che sostiene tutta la cantica, per la luce diffusa che la rischiara tutta anche negli angoli più riposti, per il movimento sensibile fino all'evidenza, di carosello siderale che porta con se le infinite schiere dei beati. Il *Paradiso*, che resta per noi, la più moderna delle tre cantiche.

Siamo alla fine della seconda tappa del dantesco viaggio, in *Purgatorio* (Canto XXXI). E' danzando e cantando che le tre virtù teologali si presentano a Beatrice:

Mentre che, piena di stupore e lieta,
L'anima mia gustava di quel cibo,
Che saziando di sè, di sè asseta:
Se dimostrando del più alto tribo
Negli atti, l'altre tre si fero avanti
Danzando al loro angelico caribo.

Era il *Caribo* una canzone a ballo, una delle tante canzoni a ballo di cui i giullari chiedevano con insistenza le parole ai migliori poeti, fra i quali anche l'assorto Petrarca. I giullari le musicavano e le portavano in seguito in giro, da città in castello.

Un po' più avanti (Canto XXXII) Beatrice, Stazio e Dante camminano di conserva, a passo di danza:

Sì passeggiando l'alta selva vota,
Colpa di quella ch'al serpente crese,
Temprava i passi un'angelica nota.

Passando assieme a Dante nel regno dei beati, al Canto VII, dopo il suo incontro con Giustiniano, è con una danza cantata e misurata, che scompaiono gli eletti in un oceano di luce:

Ed essa e l'altre mossero a sua danza,
E, quasi velocissime faville
Mi si velar di subita distanza.

Così per gli spiriti maestri in teologia (Canto X), abbiamo l'immagine chiara d'una ripresa in un ballo di donne:

Donne mi parver non da ballo sciolte,
Ma che s'arrestin, tacite, ascoltando,
Fin che le nuove note hanno ricolte.

La danza, espressione della gioia ultra terrena, anima il XXIV e XXV Canto del *Paradiso*. E' danzando che gli eletti esprimono a Beatrice il loro compiacimento quando li prega di illuminare l'intelletto del Poeta. San Pietro, di tutti il più luminoso, girerà carolando per tre volte attorno a lei. Anzi, dalla maggior o minor velocità della danza, Dante li considera più o meno ricchi di gloria:

Così Beatrice: e quelle anime liete
Si fero spere sopra fissi poli
Fiammando volte a guisa di comete
E come cerchi in tempra d'oriuoli
Si giran sì che il primo, a chi pon mente,
Quieto pare, e l'ultimo che voli.
Così quelle carole differente-
Mente danzando, de la sua ricchezza
Mi si facean stimar veloci o lente.

Dante offre qui l'immagine chiara della *carola*, girotondo con un personaggio in mezzo che cantava, e al quale i danzatori rispondevano a loro volta.

E subito dopo è l'apparizione della celeste coorte che canta e danza in divina armonia:

E come surge e va ed entra in ballo
Vergine lieta, sol per fare onore
Alla novizia, non per alcun fallo,
Così vid'io lo schiarato splendore
Venire ai due, che si volgeano a ruota,
Qual conveniasi al loro ardente amore.

CANZONE A BALLO COMPOSTE DAL MAGNIFICO LORENZO DE MEDICI et da M. Agnolo Poliziano, & altri autori. insieme con la Nencia da Barberino, & la Beca da Dicomano Composte dal medesimo Lorenzo. NUOVAMENTE RICORRETTE.

Si ballava nelle vie di Firenze ai tempi del Magnifico, e la miglior ballerina riceveva premi e ricompense. — Incisione, da un'edizione cinquecentesca di canzoni a ballo (Biblioteca Nazionale di Parigi). Il Magnifico e il Poliziano nell'angolo sinistro. (Foto Reyna)

Così San Giovanni, *lo schiarato splendore* venia verso i due apostoli Pietro e Giacomo, che ballavano in tondo.

E mistico ballare, quello del giullare di Dio, Jacopone, al quale invitava le anime dei ferventi:

Ciascun amante che ama il Signore
Venga alla danza cantando d'amore.

•

Deliziose scene di danza troviamo lungo il *Decameron*. Alla fine della prima giornata è detto: « Dopo la qual cena, fatti venire gli strumenti, comandò la Reina che una danza fosse presa, e quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone dal leuto Dioneo ajutata.

Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza, e quella menò cantando Emilia la seguente canzone amorosamente:

Io son sì vaga della mia bellezza,
Che d'altro amor giammai
Non curerò, nè credo aver vaghezza ».....

Quanto alla « Canzone di Monna Belcolore di Varlongo (*Dec.* VIII-2), — dice Carducci — appare proprio fatta per regolare i giri del ballo e per lo scambiarsi delle coppie ».

Nessun popolo forse da quell'epoca e mai più, danzò come il nostro. Poesia, musica e danza, arte popolare di un popolo artista: Francesco Cieco il musico eletto inventava arie e suonava nei conviti e nelle brigate. Le parole erano, ora di Petrarca, ora di un uomo del suo calibro; le fanciulle fiorentine, le lunghe trecce sulle spalle, tenendosi per il mignolo, giravano, attente ai passi e al canto, come nel particolare dell'affresco giottesco di Firenze: Bellezza, Grazia, Eleganza e Riserbo.

Lorenzo il Magnifico amava la danza e componeva canzoni a ballo. Guglielmo Ebreo da Pesaro, ha incluso nel suo magnifico trattato due danze basse composte da lui. Ma, ecco come il Magnifico e il Poliziano vedevano ballare la Nencia da Barberino:

Ell'è dirittamente ballerina
Ch'ella si lancia come una capretta
E gira più che ruota di mulina
E dassi delle man nella scarpetta
Quand'ella compie il ballo ella s'inchina,
Poi torna indietro e due volte scambietta
Ella fa le più belle riverenze
Che gnuna cittadina di Firenze.

Dal Canto Carnascialesco, al ballo ed al balletto d'arte, non sdegnò il Tasso di dedicare un sonetto a Fabrizio Caroso da Sermoneta, Maestro di Ballo e d'Armi, gentiluomo e cavaliere di fama europea. E un altro sonetto dedicò l'autore della *Gerusalemme*, al ballo della torcia, la sera in cui, *per un incidente tecnico*, la torcia si spense nelle mani della dama che conduceva il ballo...

Nella sua storia di Milano, Pietro Verri, riporta questo cinquecentesco sonetto del Cavalier Gasparo Visconti, non grande poeta, ma che ben ritrae l'andatura, lenta, compassata, ma non meno ardente della bassa danza.

Io vidi belle, adorne e gentil dame
Al suon di soavissimi concenti
Co' loro amanti mover lenti, lenti,
I piedi snelli, accese in dolci brame
E vidi mormorar sotto velame
Alcun, degli amorosi suoi tormenti,
Dividersi e tornar al suolo intenti
E cibar d'occhi l'avida sua fame:
Vidi stringer le mani e lasciar l'orme
Dolcemente stampate in lor non poco;
E trovarsi in due cor, desio conforme,
Nè mirar posso così lieto gioco
Ch'a pensier lieto alcun possa disporme
Senza colei che notte e giorno invoco.

Maestro di tutte le eleganze, e stravaganze, espertissimo al gioco della vita, ottimo conoscitore dell'arte di esser sempre presente, far parlare di se, e stupire, il Cavalier Marino descrive a vivaci colori un fandango, danza importata allora dagli Spagnuoli in Italia.

Due castagnette di sonoro bosso
Tien nelle man la giovinetta ardita
Che accompagnando il piè con grazia mosso
Fan forte ad ora ad or scroccar le dita.
Regge un timpano l'altro il qual percosso
Con sonaglietti ed alteggiar l'invita.
Ed alternando un bel concerto doppio
Al suon attento accordano lo scoppio.

Non solo, ma in questo frammento dell'*Adone* (*Canto XX*) il grande Maestro e coreografo Carlo Blasis, seppe individuare i passi principali della danza accademica. Diamo senz'altro questa rarità poetico coreografica. Descrive il Marino i giochi istituiti per celebrare gli ossequi di Adone. Tersicore si presenta e danza, per una diecina di ottave. Verso la fine si impegna in una serie di terzine (entrechats) tecnicamente perfette, dopo alcune capriole battute, precedute dall'abituale preparazione.

DEL SIG. TORQVATO TASSO.

Al Sig. Fabritio Caroso.

Come ogni Rio l'honor col corso rende
Al Mar; così del Ballo ogni dotta arte
A colui fa, che col bel piè comparte
Quanto il suo ingegno in carta ben distende
Tra d'ogni spirto lui vede, e comprende
Se mira come dolce a parte, a parte
Ti toglier l'arme, e la fierezza a Marte
Rimanna l'arte: e i cor ferisce, e incende.
O fortunato; che ti altera guida
Amor ti mostra, onde Tu poi te ingegni
Hor col Sprun, hor col fren, mouer Natura.
E come l'arte a dar la vita ancida
Mille anime tu con punte honge Tu insegni,
O' nato in miglior anni in tal ventura.

††† 2

Sonetto dedicato dal Tasso a Fabrizio Caroso (dal volume « Nobiltà di Dame » Venezia, presso il Muschio, 1600). « Quanto il suo ingegno in carta ben distende » — dice il Poeta, perchè Fabrizio Caroso preparava minuziosamente i suoi balletti, tracciando i movimenti con spirito di « geometra inventivo » e di poeta.

Il capo inchina pria che in alto saglia
E gamba a gamba, intreccia e incrocicchia,
Dalle braccia aiutato, il corpo scaglia,
La persona ritira e si rannicchia,
Poi spicca il lancio e mentre l'aria taglia,
Due volte con l'un piè l'altro si picchia
E là battendo e ribattendo entrambe,
Sollevate dal pian, guizzare le gambe.
Poichè ella è giunta in su quanto più pote,
La vedi in giù diminuir cadente,
E nel cader sì lieve il suol percote,
Che scossa o calpestia non se ne sente,
E il veder con che mirabil rote
Sullo spazio premier piombi repente,
Come più snella, al fin che strale o lampo,
Discorra a salti e a cavriole il campo.

Parini, è noto, fu grande amico e partigiano del coreografo Gasparo Angiolini, e ammirò la bella e giovane figlia del celebre coreoautore, titolo che ben meritava l'illustre Angiolini, il quale componeva da sè, il libretto, la musica, e la coreografia dei suoi balli. Nonostante ciò Parini, non poetò sulla danza come il Metastasio, che scrisse i versi per una cantata sull'argomento, e Monti una pure ne scrisse, per un'opera di circostanza, del grande coreografo Salvatore Viganò.

Leopardi e la danza?... Nessuna inverecondia, a citare il cigno della palude recanatense a proposito di ballo. Perchè Leopardi così si espresse un giorno scrivendo al fratello Carlo, dopo aver assistito a un ballo a Roma:

« Ti dico che una donna, nè col canto, nè con qualcunque altro mezzo, può tanto innamorare un uomo quanto col ballo, il quale pare che comunichi alle sue forme, un non so che di divino e al suo corpo una forza, una facoltà più che umana ».

Ce n'è abbastanza per riscattare la danza da tante melensaggini e controverità, dette e scritte a suo proposito. Per finire, torniamo al Dioniso invasato di Piazza Castello, l'innamorato torinese di Carmen e di Arianna.

Nella sua « Volontà di Potenza » Nietzsche ricorre alla danza per meglio sviluppare il suo pensiero. « Nel passo a due dei sessi, la danza è il vero *deus ex machina*. Perchè la danza, come tutti i movimenti molto rapidi, porta con sè una specie di ebbrezza del sistema nervoso, vascolare, e muscolare... Quelle giovani donne che ballano laggiù si muovono evidentemente al di là di ogni realtà: esse danzano solo per causa di un ideale visibile: esse vedono persino sedute attorno a loro, un altro ideale, *le Madri!* Occasione unica — aggiunge Nietzsche ironicamente — per citare Faust ».

Ferdinando Reyna

Questa rarissima stampa (Bibl. dell'Opera - Parigi) rappresenta i funerali di Salvatore Viganò a Milano (1821). Riconoscibili, in primo piano Rossini, Monti e Stendhal. Viganò fu il primo a introdurre nei suoi grandi balli i valori pittorici per le scene, e la nobiltà delle musiche (Beethoven, Haydn ecc.). Monti disse di lui, che poeta, avrebbe uguagliato l'Ariosto per fantasia, e Stendhal lo paragonò a Shakespeare.

Maria Taglioni: incarnò le aspirazioni ideali del primo romanticismo. Sangue misto, italiano e svedese, unita la vivacità mediterranea alla poesia e al candore del Nord. La esaltarono Lamartine, Hugo, Chateaubriand e Théophile Gautier. Eccelse per tecnica prodigiosa unita a pudore e grazia mirabili. Anche nella vita Maria Taglioni fu modello di esemplare dignità.

LA DANZATRICE MARIA CUMANI

La danzatrice Maria Cumani possiede un altissimo senso della sua arte. La considera come una forma eletta di poesia. Osservatela quando danza. Sembra proprio una figura staccatasi da un vaso greco e mossa da una segreta melodia: il canto del suo corpo. Basta leggere i suoi scritti intelligenti e pieni di religioso amore, per la sua arte: « un'arte tanto antica: origine e quindi specchio di tutte le arti ».

Sua maestra — dico maestra ideale — si potrebbe considerare Isadora Duncan che, prima fra tutte, in ordine di tempo, volle « danzare la sua anima » e chiese ispirazione a musiche che non furono scritte per essere danzate. Isadora Duncan: figlia prediletta della natura. Qualcuno la definì: « una giovine divinità, risvegliata dopo duemila anni di letargo ». Rivoluzionò la danza. La prima idea della danza le venne dal ritmo delle onde. A Firenze, fu conquistata da Botticelli: passava intere giornate davanti alla *Primavera*: e — è scritto del suo Diario — « a poco a poco i fiori cominciavano a sbocciare, gl'ignudi piedi a danzare, i corpi a muoversi ».

Maria Cumani è una nobile fautrice della danza pura: una danza che dimentichi la « rappresentazione »: una danza, cioè, affidata soltanto al ritmo, appunto come nei tempi ellenici quando non era contaminata dalla mimica o dalla drammatica. Danza pura. Danza classica. Poesia. Linee risolte in armonie musicali. Una modulazione di geometrie arcane.

« *Elles entrent comme des âmes* », ecco come vorremmo « poter entrare » quando muoviamo alla danza, e non soltanto noi come anime, ma chi guarda la danza: anima davanti alla propria anima. Ci sentiamo più vicini quindi alla danza intesa come la intesero i greci ». Queste parole della Cumani mi sembrano, se ben meditate, la migliore introduzione alla bellezza ed al segreto della sua rara arte.

Danza pura. Non « balletti ». (Scrisse la Duncan che il « moto meccanico e artificiale che risulta dal balletto è indegno dell'anima »). Il balletto « non può essere la voce della nostra anima ». Il « Balletto », e ce ne furono dei bellissimi, li concluse l'Ottocento. Altri tempi i nostri. « Oggi non possiamo pensare a un'arte come divertimento, come rappresentazione: la possiamo pensare soltanto come necessità di vita ». Afferma ancora Maria Cumani: « Non vogliamo essere danzatrici di armoniose eleganze, di virtuosismi acrobatici appresi all'estero. Noi dobbiamo creare il nostro linguaggio ».

La Cumani si dedica anche con passione all'insegnamento. Tende con tutte le sue forze ad un insegnamento di massa. « Vorremmo poter dare alle fanciulle una vera, profonda conoscenza delle loro possibilità sia artistiche che fisiche; quindi non più creare virtuose, schiave di coreografie assurde di fasto ». La Cumani vorrebbe che questa forma di spirituale ginnastica fosse introdotta nelle masse. « Vorrei che la danza fosse accessibile a molti ».

Recentemente, a Roma, ha eseguito un ammiratissimo saggio di sue danze, interpretando, oltre ad una lirica di Salvatore Quasimodo (« *Anno Domini MCMXLVII* »), musiche di Benedetto Marcello, G. S. Bach, Chopin, Debussy, Malipiero, Bela Bartok.

Vedendola danzare, dentro di noi nascono segreti ritmi: ritmi di poesia. (Ricordiamo come il suo poeta — Quasimodo — la descrisse: « *Tu danzi al suo numero chiuso / e torna il tempo in fresche figure: / anche dolore, ma così a quiete / volto che per dolcezza arde. / In questo silenzio che rapido consuma / non mi travolgere effimera, / non lasciarmi solo alla luce, / ora che in me a mite fuoco, / nasci Anadiomene* »).

•

Le abbiamo chiesto di darci una sua definizione della danza:

— Danzare direi che è un modo di cantare invece che con la voce, con tutto il nostro corpo. Come il canto la danza può esprimere ogni sentimento del cuore dell'uomo.

— So che lei fu un'ammiratrice di Isadora Duncan. Potrebbe dirci come questa celebre danzatrice intese la danza?

— Isadora Duncan risuscitò la danza greca, la gravità nobilissima dei suoi ritmi, l'austerità dei suoi movimenti. Nelle sue aperte composizioni plastiche potremmo riconoscere il risorgere della danza come fu intesa dai Greci nei loro cori e prima ancora che dai Greci, dagli Egizi, da tutti quei popoli insomma, che millenni prima di Cristo raggiunsero un alto grado di civiltà.

— Lei crede nella danza come forma di educazione di massa?

— Fermamente. Purtroppo pochi sanno quale gioia intima dia la danza. Io penso che una nuova danza sia latente nella vita d'oggi, e proprio attraverso un lavoro di trasposizione della vita vivente, con i suoi problemi di lotta, di dolore, di gioia, e di entusiasmo, potremmo realizzarla. Vorrei che la danza, come nei tempi antichi, diventasse una forma di svago collettivo; che avesse la sua funzione sociale e che centinaia di persone vi potessero partecipare non soltanto in funzione di spettacolo. A questo fine riterrei indispensabile andare a riscoprire le nostre danze popolari, ora molto decadute (mistificate, contaminate sui palcoscenici), nei loro luoghi di origine. La danza popolare ci porta un riflesso delle tradizioni, dei sentimenti di ogni gruppo etnico. Vorrei attraverso questi studi, dare al popolo una tecnica del movimento, per disciplinarlo alla danza corale con semplicità. Così che, durante le feste e nell'ora del riposo, si ritrovasse il gesto di prendersi per mano per la danza, nei parchi, nei giardini, sull'aia o sulla piazza del paese. La danza, così intesa, è un tonico dello spirito e del corpo; ciascuno sente la collettività come forse fu sentita in antico soltanto, dai Greci: vedi i cori delle tragedie. La danza popolare è simbolo del desiderio più naturale dell'uomo e della donna: ognuno desidera gioia e amicizia e non dolore e timore.

Ascoltando queste parole ci siamo ricordati ancora di Isadora Duncan: « La danza — scrisse — deve esprimere la libertà, deve esprimere le commozioni dell'umanità e i suoi vasti sentimenti ».

Tino Marzi

APPUNTI PER UNA STORIA DE "LA VOCE,,

Piero Jahier scriveva sulla « Voce » veramente cose nuove e umanissime. (« Avere pubblicato i primi scritti di Jahier, e spinto così Jahier a formarsi sempre più scrittore, è uno dei grandi meriti della Voce », Prezzolini). Una prosa franta, a volte irregolare, dove proprio senti il turgore della sua passione, la nudezza della sua sofferenza, gli urti, direi, della sua anima solitaria e appassionata; una prosa che, spesso, d'improvviso, si schiarisce in agili esili esiti impressionistici.

La presenza di Jahier è una data importante per il rinnovamento della nostra poesia. « Già dal 1912 Jahier era pieno di quei fermenti che dovevan portare verso la rarefazione e distillazione (potremmo dire trasparenza) a cui è giunta certa nuda poesia d'oggi; nuda e scabra » (Angelini). Della poesia l'aspro « montanaro valdese » (ma era nato per caso a Genova): « Per essere profondamente umana, alla poesia non basta la fantasia, la poesia vuol saziarsi di verità » — « Quanto ai poeti, tutto manca e nulla manca ai poeti, perchè è il loro destino andar per la terra soli, impressionati di certi loro contrasti e armonie, su tutti indifferenti e appassionati ».

Renato Serra si accorse subito che questo collaboratore della « Voce » non era uno scrittore qualunque, e nelle sue « Lettere » (rapide pagine qua e là ricche di folgoranti giudizi: ancora validi) di lui scrisse: « (pagine) contorte, nervose, affaticate da sospiri profondi di intimità e passione e tristezza umana, che si confondevano con un bisogno intenso di realizzare le sensazioni nella loro gioia piena e i moti dell'anima nella loro musica sofferente: spezzate dalla molteplicità delle intenzioni non tutte artistiche, rotte dalla cura dei particolari; ma belle ad ogni modo, anche nella felicità che non raggiungevano, con quegli effetti grigi così vivi e mordenti come le ombre di un mattino d'inverno sullo squallore delle pareti domestiche con quel non so che di melodico e sensitivo e odoroso che si sprigionava dalle impuntature dello stile, come sotto le scarpe che pestano il sentiero e l'erba della montagna vera ».

Prezzolini così lo descrisse: « E' un montanaro piemontese che parla toscano e le sue patrie sono due: la Valsesia valdese per i suoi antenati paterni e Firenze per la lingua che adopra (...). Aspro e tagliato duramente è il suo spirito, foggiato così sulle dure esperienze della povertà e della montagna — e aspro e tagliato duramente il suo periodo, spesso nocchiuto, ossuto, bugnoso come corpo di villano. (...) Poichè la legge non era per lui opera dell'amore, ogni ansia di perfezione diventava crudele tormento. Nella sua concezione moralistica, come nel suo stile letterario, mancava la grazia, mancava l'abbandono alla Provvidenza e al sentimento. C'era nel suo umanitarismo qualcosa di disumano, come nel suo lirismo troppo teso c'era qualcosa di rotto ».

(Piero Jahier fu gerente responsabile della « Voce » dal 14 dicembre 1911 a tutto il 1913; prima del 14 dicembre 1911 e con l'inizio del 1914, la « gerenza » fu intestata all'oscuro Angiolo Giovannozzi).

●

Un'altra impetuosa giovinezza (ahimè, volontariamente spentasi nel suo fiore, lontano dalla dolce Italia, a Tunisi) va ricordata: quella di Giannotto Bastianelli. Alunno purissimo d'una religione dionisiaca, greca, cercava, nella musica e nella poesia, nuovi ritmi per placare l'immenso sogno che lo scoteva fino nelle intime radici. Della sua ardente passione si accorse un giorno Gabriele d'Annunzio. Stupendamente suonava al pianoforte. Leggeva ai compagni della « Voce » sul pianoforte: Beethoven (« Al lirismo beethoviano bisognerebbe tornare, a cantar noi, il nostro io profondo »), Bach, Wagner, Schumann, Mozart, Scarlatti, Berlioz, Debussy, Frescobaldi... Lo udì, in un pomeriggio profumato di primavera fiorentina — Giannotto « diceva » al piano una pagina favolosa d'Orlando, — un altro giovane che era degno di vivere ai tempi ellenici, Renato Serra; e ne fu scosso nel profondo.

Amicissimo di Cecchi: insieme discutevano di poesia, di filosofia e di musica nei silenzi di Montughi e di Camerata. Scrisse sulla « Voce » bellissimi e densi articoli sulla musica (e su certi profondi rapporti fra musica e poesia), pagine che non andrebbero dimenticate.

Fu poeta. Ho davanti la « Voce » del 15 febbraio 1915. C'è, a pag. 286, la sua *Mattina*: « Il Lungarno nell'acrezza mattutina come la riva d'un molo — gocciola d'acqua al sole e odora acuto — d'un odore umido e fresco che ubriaca la bimba bionda — che sol da poco porta le sottane lunghe... ». E' una poesia fresca: la compose al pianoforte seguendo un periodo ritmico musicale di Mozart. Giannotto Bastianelli non merita l'oblìo. Poeti e musicisti dovrebbero ricordarlo.

●

Prezzolini specificò sempre con assolutezza gli intendimenti della sua rivista: « chiarir certe idee agli italiani, indicare le loro inferiorità per farli migliori, caratterizzare popoli e movimenti stranieri, tradurre da varie lingue, far conoscere giovani di valore, indicare grandezze sconosciute: quel che si dice lavoro di cultura, e proprio far fosse e scassi, piantar alberi, infrascarli, rincalzarli, seminare, sarchiare, mondare le erbacce, e tutte le operazioni di un agricoltore ».

Serra era molto scettico sulle possibilità di questo universale « programma » prezzoliniano: e alla « Voce » tardò a collaborare. (« Intorno [alla Voce] mi piace di dire il sentimento mio, che è poi quello di molti e molti, che non consentono, o in tutto o in parte, tutte le battaglie ch'essa combatte, dal Modernismo fino all'Espressionismo, che magari amano o ammiravano molto temperatamente l'audacia e la serietà e la rigidità del suo apostolato ideale o ideologico, ma pure una cosa debbono riconoscere: che quel foglio è l'unico luogo in Italia, dove si voglia e si possa e si ami dire la verità senza riguardi e senza secondi fini »: Serra). Quanta fatica per strappargli gli articoli. Ci volle, più tardi, tutta l'affettuosa diplomazia di Giuseppe De Robertis. Prezzolini, su segnalazione di Luigi Ambrosini, lo aveva invitato a collaborare fin dalla fondazione del suo foglio. Risposta di Renato: « La ringrazio della sua cartolina molto cortese (...) Ahimè' io non ho proprio nulla di ardente, di nuovo da dire; forse non ne sento nemmeno il bisogno. Io sono un povero umanista » (9 gennaio 1909). Erano distanti. Lo sentiva anche Prezzolini: « Non so bene quale cantuccio io potessi occupare nell'animo di Serra, così distante ero da lui per gusti, educazione, consuetudini ». (A proposito di un articolo sul Croce che il Prezzolini rifiutò: « ripensando alle ragioni, dalla tua

L. Cecchi Pieraccini
Emilio Cecchi al tempo de "La Voce,,

parte eccellenti e legittime, che t'avevano indotto a rifiutarlo) ho sentito più netta la gran distanza che c'è di gusti, di modi, di voglie, da voi a me; la quale avevo ben avvertita del resto, se ti ricordi; fin dal principio, e rilevata poi sempre meglio a ogni numero della « Voce » ed è ragione per cui io avrò sempre molta stima, e anche affezione al vostro lavoro, ma non credo che troverò mai verso di parteciparne »: 31 maggio 1910).

Primo articolo di Serra sulla « Voce »: « *Carducci e Croce* », 22 dicembre 1910, a. II, n. 54. — Scrive a Croce: « Mi sono visto sulla « Voce » d'ogni stampato con un senso un po' strano. Certo qualche cosa manca là dentro. La espressione chiara della mia riverenza e affezione per Lei »: 22 dicembre 1910.

(Continua al prossimo numero)

Carlo Martini

PIERO MARTINETTI

(Continuazione dalla 1ª pag.)

...manismo superficiale o del successo de « celebrazioni » dell'io dell'immanentismo storicista; in altro senso, è moralista spregiudicato, realista: guarda in faccia l'esperienza e la dice com'è: l'uomo « effettuale », ecco, è così. Però per lui non c'è solo l'effettuale, l'essere, ma pure il dover essere, l'ideale. Perciò la sua metafisica si risolve, da un lato, in « esercizio » o « ascesi » e, dall'altro, in una religione puramente razionale. L'uomo « reale » *deve* volgersi all'« ideale » umano, la razionalità, in cui trova il suo divino potenziamento. Pochissimi (i saggi) per il M. sanno vivere secondo l'ideale e ad esso elevarsi: gli altri son « volgo » da tenere a distanza con distaccata o distaccante cortesia. « Quel così poco venerabile essere che è il genere umano » è venerabile solo nei pochi eletti, i soli che abbiano un'anima immortale (non come anima personale), il cui destino è la vita eterna nell'eternità dell'Assoluto (con cui s'identificano), perchè sono i soli che già qui, in terra, hanno posto con verità la loro vita, il loro amore, il loro io in qualcosa di eterno. Panteismo acosmico brahamico-spinoziano: aspirazione a Dio come vanire del molteplice e del divenire nell'Assoluto. Quest'acosmismo lo portò a negare il valore della e nella storia: la giusta esigenza di combattere lo storicismo, che nega il valore nella storia e con ciò la storia stessa, sotto la spinta dell'acosmismo, si risolve nell'errata conclusione di negare anche la « storicità » dei valori, che è ben altro dello « storicismo » dei valori stessi. Ciò non impedì al M. di essere un eccellente metodologo della storia e di scrivere i due *excursus* storici, veri modelli, dell'*Introduzione* e di *La libertà*.

Quella martinettiana è una metafisica della trascendenza: in essa la ragione è, kantianamente, l'insieme dei fenomeni e delle idee; processo di unificazione del molteplice fino all'Assoluto, non conoscibile, ma solo simbolicamente rappresentabile; Assoluto che è necessitato intrinsecamente a manifestarsi nel mondo attraverso un processo razionale, negativo della libertà, ridotta a spontaneità consapevole da nulla impedita nel suo necessario svolgersi. Gli spiriti superiori, la piccola *élite*, formano per il M. una specie di invisibile e non storica « città di Dio », che non va assimilata a nessuna delle chiese positive (che tendono, sì, all'Assoluto, ma si corrompono nel formalismo, compresa la Chiesa cattolica, di cui il M. fu implacabile ed ingiusto avversario), « unità di tutti gli spiriti religiosi, che sono stati, sono e saranno », cioè di quanti vivono razionalmente e tendono alla Ragione assoluta. Egli era tutt'al più per le « piccole chiese » di pochi eletti, una specie di « conventi laici », le cui regole sono quelle che detta la ragione per elevarsi all'Assoluto, che è la Ragione. La religione positiva è la filosofia e la morale del volgo, superstizioso e attaccato al sensibile (v. *Ragione e fede*). Naturalmente, risolta la religione nel momento razionale più alto, il M. nega la divinità di Cristo, di cui si occupò specificamente in un volume (v. *Gesù Cristo e il Cristianesimo*), unilaterale e discutibilissimo. Cristo è solo un'espressione (malinconica e triste nella ricostruzione gnostico-manichea che il M. ne fa) di alta umanità e gli Evangeli hanno solo valore filosofico e simbolico.

Data la sua concezione metafisica, il M. non poteva considerare lo Stato se non come un male necessario, costituito da uomini di pochi scrupoli ed avidi di potere che s'impongono con la violenza e l'astuzia. Male utile però come disciplinatore del volgo e come quello che rende possibile agli spiriti superiori contemplativi di vivere e di pensare in pace, in modo che, lontani dalla partecipazione all'attività politica, dalla quale devono astenersi, possano indicare ai politici di mestiere il loro dover essere umano e sociale. In breve, sopportare con indifferenza i politici e lasciare che facciano le volpi e i leoni per accaparrarsi onori e potenza ed immeschinirsi nei successi mondani, a patto però che non opprimano con la tirannide la libertà spirituale senza di cui vien meno la condizione per la realizzazione dei valori superiori. Il fascismo fu dittatura e il « contemplativo » M. reagì con fermezza e dignità intransigenti, senza posare ad « eroe » e a « martire » e senza lontanamente pensare a procurarsi pezze d'appoggio per un futuro seggio al Parlamento o al Senato. Accettò di presiedere, proprio per difendere i diritti della libertà, il Congresso Nazionale di filosofia (Milano 1925), che aveva come tema « La libertà ». Il fascismo intervenne, M. non si piegò e il Congresso andò a monte. Non piegò neppure nel '31 quando rifiutò di prestar giuramento allo stato fascista e si ritirò dall'insegnamento ufficiale. Al ministro dell'Educazione nazionale del tempo che, di passaggio da Milano e tramite il Rettore della Università, manifestò il desiderio di incontrarsi con lui per una riconciliazione, rispose che se desiderava parlargli andasse pure a Castellamonte. E qui si ritirò dal '31 alla morte; qui visse gli ultimi anni dedicandosi completamente alla meditazione e alle cure della *Rivista di filosofia*, di cui fu l'anima e nella quale pubblicò numerosi articoli, saggi e recensioni magistrali. Si recava qualche volta a Torino ed a Milano per vedervi pochissimi intimi, amici e discepoli, di cui qualcuno andava a visitarlo a Castellamonte, dove attinse l'apice della vita nella serena esperienza della morte.

M. ci ha lasciato con la sua vita, che è il suo pensiero, un insegnamento essenziale: la soluzione del problema della vita stessa è scienza che si acquista solo interiormente e non si insegna nè s'impara, è esperienza personale della trascendenza perchè trascendente è la soluzione. Il problema della vita è cosa seria e val la pena spendere tutta la vita per prepararsi a risolverlo. E' un insegnamento, certo, ma senza umiltà e senza carità, e, in fondo, anche senza speranza, se il mio tutto è il mio nulla nel Tutto.

Michele Federico Sciacca

L'UNIVERSO METAGALATTICO
E L'ORIGINE DEL MONDO COSMICO

Inoltre tali vedute mostrerebbero che tutto l'universo metagalattico dovrebbe essere *relativamente* « giovane », cioè ancora in uno stadio poco avanzato della sua evoluzione.

●

E adesso: « donde? » - Quale si può pensare, cioè, sia stata l'origine del Mondo cosmico?

E' questo senza dubbio il problema « più formidabile » di tutte le scienze, e dagli astronomi è compendiato in una unica parola: *cosmogonia*. Gli astronomi distinguono usualmente una cosmogonia generale ed una cosmogonia planetaria, quest'ultima occupandosi soltanto dell'origine e dell'evoluzione del sistema solare, di cui la Terra fa parte. Della cosmogonia generale (studio dell'origine e dell'evoluzione dell'universo cosmico, cioè delle nebulose, o galassie, e delle stelle) le difficoltà che si presentano apparivano sino a ieri del tutto insormontabili, in quanto esse impedivano — si può dire — perfino la formulazione precisa e razionale dei problemi che la riguardavano. Onde per qualche secolo — da Descartes a Kant e Laplace fino ai moderni — le speculazioni si sono limitate al solo esame delle ipotesi della cosmogonia planetaria.

Le recenti scoperte della fisica atomica e nucleare, e le nuove cognizioni che si sono nel breve volgere di anni acquisite, hanno permesso agli astronomi di oggi di iniziare con qualche successo l'assalto della fortezza — che prima sembrava inespugnabile — della cosmogonia generale. Non tutti gli anelli delle deduzioni sono già in completo dominio degli scienziati, ma quelli fondamentali già si posseggono con sufficiente sicurezza, e per gli altri si intravede la possibilità di conoscerli in un tempo non molto lungo. Onde può anche non apparire eccessivamente rischioso il tentativo di tracciare uno schema dei passaggi che hanno condotto dalla materia uniforme e disorganizzata della « creazione » all'attuale universo, così differenziato e organizzato.

Che — d'altronde — di un primo atto creativo, che abbia riguardato la creazione della materia, e con essa dello spazio e del tempo (cioè della piattaforma ambientale, ossia del *contenente*) ci sembra assolutamente logico e necessario disporre come base di tutta la cosmogonia. Soltanto che oggi (e qui l'*oggi* è proprio oggi, comprende cioè gli ultimi anni) possiamo « semplificare » l'idea che prima ci eravamo fatta della creazione della materia, non essendoci « più » bisogno di immaginare la creazione di tutta la materia differenziata ed organizzata (come ci appare nel Mondo attuale), bensì solo quella delle poche particelle elementari che la costituiscono.

Tutti gli atomi, di qualunque elemento chimico — dall'idrogeno che è il più semplice e il più leggero all'uranio che è il più complesso e il più pesante — sono sostanzialmente costituiti delle medesime *tre* sole particelle elementari: protoni, elettroni, neutroni. (Quanto più semplice è tale veduta rispetto a quella dei fisici e dei chimici di ieri, per cui ogni atomo era diverso dall'altro; e quanto più semplice appare oggi la costituzione di tutta la materia. Noi personalmente siamo profondamente persuasi che quanto maggiore è la semplicità, tanto più siamo prossimi alla verità e alla « realtà »). Qualcuna delle particelle elementari che adesso si considerano deve avere pertanto proprio quel carattere di « fondamentalità », a cui accennavamo. Tali sono forse — a nostro avviso — il protone e l'elettrone, cioè i granuli di massa e di elettricità, che uniti insieme formano l'atomo di idrogeno.

I fisici sono talvolta portati a considerare « più elementare » il neutrone, che però è una particella instabile (a corta vita media, essi dicono), poichè in pochi minuti *decade*, dando origine ad un elettrone e a un protone — sebbene il carattere della « transizione » non appare ancora definitivamente chiaro, per la necessità di ricorrere all'introduzione di un'ipotetica nuova particella, il *neutrino* di Fermi. E' tuttavia ben giustificata l'importanza data al neutrone, visti i formidabili risultati ottenuti da Fermi e collaboratori operando appunto con queste particelle.

Oltre alla creazione delle particelle elementari, è necessario ammettere quella della loro « ragion d'essere » — come direbbero i teologi —, ossia delle leggi che le governano. Con un termine molto significativo i fisici le chiamano preferibilmente *campi*, intendendo sostanzialmente per campo quell'insieme di circostanze per cui una data regione dello spazio è sede di determinati fenomeni dinamici. Ad esempio, nel caso del moto dei pianeti intorno al Sole si tratta di *campo gravitazionale*. Non bisogna tuttavia pensare al campo come alla causa del moto: il campo gravitazionale è piuttosto l'immagine, la rappresentazione, o se si preferisce l'*espressione matematica* di una circostanza di fatto. Come tale esso rappresenta una entità fisica che in un certo senso si contrappone a quell'altra realtà che è la particella materiale. Per usare una immagine concreta si potrebbe, in definitiva, pensare il mondo fisico come costituito da campi e da particelle: le particelle sono i mattoni che costituiscono l'edificio del Mondo, i campi sono la malta che li tiene insieme. Oltre al campo gravitazionale si conoscono altri tipi di campi, come il *campo elettromagnetico*, il *campo nucleare*, ecc. Nella teoria quantistica dei campi, un campo è associato sempre ad un tipo di particelle, nel senso che il campo che si esercita tra due particelle è concepito come il risultato di uno *scambio* di un'altra particella elementare tra le due che interagiscono. Per esempio, le particelle associate ai campi elettromagnetici sono i *fotoni*, o granuli (« quanti ») di energia raggiante (luce). Evidentemente alla nozione di campo è sempre associato il concetto di continuità, mentre per le particelle è invece evidente il carattere discontinuo. La prosecuzione di queste argomentazioni condurrebbe al duplice schema logico (Gratton):

campo ⟶ continuità ⟶ determinismo
particelle ⟶ discontinuità ⟶ indeterminez.

Onde, in conclusione, nelle relazioni tra i fenomeni naturali trovano posto sia le leggi deterministiche (della meccanica classica) e sia le leggi probabilistiche (della meccanica quantistica).

●

Dall'unione del protone e dell'elettrone, per la necessaria interazione (effetto di campo) nasce l'atomo d'idrogeno, il più semplice elemento chimico. Onde si può indurre che la materia *inanis et vacua* della Genesi mosaica sia stata sostanzialmente costituita da una gigantesca nube di idrogeno, estremamente rarefatta, fredda ed oscura: *et tenebrae erant super faciem abyssi*.

Tale ipotesi trova una assai valida giustificazione a posteriori nel fatto che i dati astrofisici recenti permettono di affermare che nella costituzione dell'universo allo stato presente l'idrogeno è ancor oggi l'elemento più abbondante. Per quanto riguarda le nostre immediate vicinanze, cioè i pianeti del sistema solare, accuratissimi esami di opportuni campioni (ricavati da meteoriti) eseguiti all'Università di Chicago — sia con mezzi chimici e spettrografici e sia anche con l'impiego della pila atomica per l'analisi quantitativa degli elementi più rari, fino ad una parte su un milione — hanno condotto alle conclusioni seguenti. Prendendo per unità il silicio (Si = 100) l'abbondanza relativa, espressa in numero di atomi, della materia nel sistema solare è risultata: idrogeno 2 milioni, elio 300 mila, ossigeno 1000, ferro 250, carbonio 200, silicio 100, nichel 20, rame 0,07; seguono gli altri elementi più pesanti con abbondanza dell'ordine da 0,001 a 0,0001.

Passando poi al Sole e alle stelle, in moltissime di esse l'idrogeno è l'elemento chimico più abbondante (in alcune fino al 70 %). Nel Sole è circa il 50 %, ed anzi le teorie moderne sulla origine dell'energia stellare indicano che tale energia è liberata in processi subatomici (nucleari) durante la trasformazione dell'idrogeno in elio. Anche nella materia amorfa interstellare diffusa nella nostra Galassia, le ricerche recenti hanno mostrato che l'idrogeno è l'elemento più abbondante (fino al 90 %); ed esso, anzi, può essere rivelato anche direttamente dall'emissione di onde radioelettriche (*rumori galattici*) che arrivano fino alla Terra e possono essere *uditi* attraverso i nostri apparecchi radioriceventi (specialmente nella gamma delle onde centimetriche e metriche).

(Continua al prossimo numero)

Lucio Gialanella

ALFREDO ORIANI

Continuazione dalla 1ª pag.

sione di un individualismo esasperato pel quale i quadri sociali si rivelano inadatti, si può in qualche modo paragonarlo, nei limiti umani della comparazione, ai profeti di altre età che accompagnavano ai margini il cammino dei popoli, carichi di corruccio e di rimbrotti, sferzatori di pigrizie e di compromessi, vociferatori dell'ideale.

Diceva di sè: « Un cuore insanguinato come un campo di battaglia; un ingegno alto forse ma simile a quelle rocce che rimangono inintelligibili nel paesaggio ». Il destino di questi uomini è sempre triste. La società, che ne sente lo stimolo come una molestia, li sfugge. Li onora solo quando la loro bocca piena di terra cessa le lamentazioni e i rimproveri.

Oriani fu la coscienza dell'ideale in un tempo di positivismo materialista. Perciò dovette confessare, poco prima di morire: « Sono trentacinque anni di lotta inutile in tutti i terreni. Da due anni non tocco penna: piango tutto il giorno come un bambino e mi aggiro per la casa come un pazzo».

Francesco Casnati

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Direttore responsabile Pietro Bassini
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma